История слов в истории общества

Р. А. БУДАГОВ

ИСТОРИЯ СЛОВ В ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА

Р. А. Будагов

ИСТОРИЯ СЛОВ В ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОСВЕЩЕНИЕ"
Москва 1971

4
Б 90

Будагов Р. А.

Б-90 История слов в истории общества. М., „Просвещение”, 1971.

270 с.

Книга Р. А. Будагова дополняет материал учебников и учебных пособий по курсу «Общее языкознание». Автор на конкретном материале показывает формирование общих линий значения или значений слов в связи с историей общества, что поможет глубже понять материал темы «Язык и общество».

7—1—2
9—71 4

Предисловие

Замечательный русский филолог А. А. Шахматов считал, что при изучении любого языка перед исследователем возникает двойная система отношений: от форм (в самом широком смысле) к значениям и от значений к способам их выражения в языке. Сам Шахматов не только декларировал эти общие принципы, но и блестяще демонстрировал их на практике, в „Синтаксисе русского языка". По такому же пути исследования шел у нас раньше и А. А. Потебня — другой выдающийся представитель отечественной филологии.

Думается, что положение Шахматова о двойной системе соответствий в языке сохраняет свою силу и в наши дни и особенно существенно для лексики и семантики. Поэтому слово и понятие в их сложных и нередко противоречивых взаимоотношениях должны быть в центре лексико-семантических разысканий, особенно когда речь идет о таких „книжных" словах, имеющих длительную историю, которые анализируются в предлагаемой читателю работе.

Еще В. Гумбольдт говорил, что понятие не может „освободиться от слова" в такой же степени, в какой человек — „скинуть черты своего лица". Гораздо позднее, уже в 20-х годах нашего столетия, Ф. Брюно, публикуя свою книгу „Мысль и язык", предвидел упреки в „идеологизме". Автору писали: „Вы изучаете мысли людей, а не их язык". Брюно резонно парировал, отмечая, что человеческие мысли и чувства интересуют лингвиста в той мере, в какой они имеют определенные

формы и типы выражения в самом языке. Французский ученый подходил в целом к той же системе „двойных соответствий", которая до него разрабатывалась у нас Потебней и Шахматовым (называю здесь лишь самые блистательные имена).

Лексический материал любого языка весьма своеобразен. Он труднее поддается системному изучению, чем материал морфологии, фонетики или синтаксиса. Выбор „оппозиционной пары слов" в лексике в известной степени условен по причине „открытости" и постоянной подвижности ее системы.

Нужно иметь в виду и другое. Оппозиции в лексике и семантике почти всегда взаимопроницаемы, тогда как логические оппозиции обычно стремятся к более „жесткому" противопоставлению. Поэтому и формальная непротиворечивость теоретического построения не может быть идеалом всякого познания, в особенности в тех областях науки, которые имеют дело с противоречивыми тенденциями движения самого изучаемого объекта. Это необходимо особо подчеркнуть, так как в некоторых направлениях современной лингвистики принцип непротиворечивости построения признается чуть ли не главным достоинством любого исследования. При этом в угоду „непротиворечивой системе" нередко грубо искажается сам материал, подлежащий всестороннему научному обследованию.

Изучение „книжных" слов широкого общественного диапазона весьма сложно по причине самой широты этого диапазона. Поясним сказанное. История таких слов, как *личность, юмор* или *романтический,* невольно вызывает у читателя желание узнать, что думал по поводу этих слов и выражаемых ими понятий тот или иной крупный писатель или ученый, общественный деятель или просто „знакомый человек". Цель лингвистического исследования заключается, однако, не в этом. Культурно-исторические факты и персональные оценки привлекаются лишь в той мере, в какой они оказываются необходимыми для понимания этапов исторического становления слова и его современного функционирования. Все остальное неизбежно остается за пределами лингвистического анализа. В противном случае языкознание превратилось бы в „науку наук", что, естественно, невозможно и против

чего справедливо выступали все выдающиеся филологи.

Но трудность самой проблемы „границ слова" от этого не уменьшается. „Книжные" или „культурные" слова обычно никогда не останавливаются в своем семантическом развитии. Прилагательное *романтический*, казалось бы „окончательно" определившееся к середине прошлого столетия, продолжает приобретать новые оттенки и в наше время, в особенности в индивидуальном употреблении. Лингвист, однако, не может „угнаться" за подобными индивидуальными колебаниями. Он, естественно, стремится определить общие линии формирования значения или значений слова.

В свое время Гоголь, характеризуя язык Пушкина, заметил, что „в каждом слове поэта бездна пространства". Это замечание Гоголя, полное глубокого смысла, можно отнести и к самому русскому литературному языку, „обработанному" его великими мастерами. То же следует сказать и о литературных языках, на которых писали Шекспир и Диккенс, Рабле и Бальзак, Гёте и Шиллер, Данте и Сервантес, как и другие художники слова мировой литературы. Каждый общенародный язык, побывав „в руках" писателей такого масштаба, сам становился средством тончайшего выражения мыслей и чувств, средством всесторонней и многообразной коммуникации. Показать по мере возможности и хотя бы частично подобную „бездну пространства" в лексике ряда языков — одна из задач предлагаемых читателю очерков.

Скажем несколько слов и о „Приложениях" к книге. Если в основных ее главах речь идет об истории слов в широкой системе лексики разных языков, то в „Приложениях" делается попытка проследить жизнь отдельных слов в сочинениях больших писателей. Это существенно и интересно, в особенности в связи с той относительной самостоятельностью „опорных слов", которая подробно анализируется в первой главе предлагаемой читателю книги. Что же касается обзора „Словаря иноязычных выражений и слов", то сама историческая судьба этих „выражений и слов" настолько переплелась с судьбой многих национальных европейских языков, что изучение второй не может не напоминать о первой.

Материал книги собирался на протяжении ряда лет. Здесь прежде всего — разнообразные сочинения русских и европейских писателей, ученых и философов. Широко использованы и различные словари, специальные монографии, статьи, посвященные истории слов и истории понятий. В дальнейшем изложении значение, смысл, семантика употребляются как абсолютные синонимы. Полностью синонимизированы слово и лексема, чтобы избежать утомительного повторения одних и тех же наименований.

Книга освещает новые вопросы и дает новый материал по курсу общего языкознания. Имеются в виду прежде всего те важнейшие разделы этого курса, которые в современной программе „Общего языкознания" формулируются так: „Язык и общество. Язык как форма выражения общественной деятельности человека. Социальные функции языка". В наших учебниках по общему языкознанию перечисленные разделы курса освещаются все еще очень кратко [1].

---

[1] Курсив во всех примерах, кроме особо оговоренных, принадлежит мне.

Глава первая

СЛОВА, ВЕЩИ, ПОНЯТИЯ, ОТНОШЕНИЯ

1 Когда в первой половине XIX в. языкознание превратилось в самостоятельную науку, ученые не сомневались в том, что именно слово является основной единицей, основной категорией языка. Об этом писали многие лингвисты, в том числе и один из первых историков науки о языке Теодор Бенфей[1]. Прошло примерно пятьдесят лет, и положение резко изменилось. В начале нашего столетия Соссюр взял под сомнение реальность слова и предложил искать единицы (категории) языка за пределами слова[2]. С тех пор на все лады утверждается, что слово — это фикция. Единицами (категориями) языка стали выступать фонема, морфема, контекст, конструкция, синтагма, синтаксическое целое и т. д. Сомневаться в реальности слова стало модным увлечением, которое, увы, продолжается уже в течение ряда десятилетий.

Создалось странное положение. Практически лингвисты продолжали заниматься словами. Достаточно напомнить, что во всем мире составлялись и составляются разнообразные толковые и другие словари различных языков, в которых слова обычно располагаются в алфавитном порядке и рассматриваются как вполне реальные единицы данного языка. Теоретически же многие ученые стремились доказать, что слова как

---

[1] См.: Th. Benfey. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland. München, 1869, стр. 8.

[2] См.: Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, русск. пер. М., 1933, стр. 148.

таковые в языке не существуют, поэтому и в науке им не следует уделять серьезного внимания.

Что же произошло? Трудности определения слова привели к тому, что от слова вообще стали отказываться[1]. Между тем такой метод в принципе надо признать несостоятельным. Границы слова не всегда и не на всех языках очерчены ясно. Это бесспорно. Но сам по себе подобный факт может означать лишь одно: необходимость новых исследований, посвященных сложным проблемам слова, причем не только границам, отделяющим слова друг от друга, но и природе слова, его значению, его удельному весу в системе языка и т. д. В высшей степени важным продолжает оставаться и вопрос о том, как следует понимать соотношение отдельного слова и системы слов, иначе — вопрос о самостоятельности отдельных слов при современном понимании системного характера всех уровней языка, всех его звеньев.

Чего только ни предпринимали ученые, чтобы снять проблему слова. За последние два десятилетия особенно участились попытки „освободить" слово от его значения. Появились всевозможные опыты чисто формального определения слова. Вновь принялись обвинять значение: оно, дескать, мешает строго научному пониманию слова. Но сколько ни „освобождали" слово от его значения, ничего не получилось. И это понятно. Как общее правило, слово неотделимо от его значения. Поэтому старания дать дефиницию слову без учета его значения приводили к тому, что определялось собственно не слово, а какая-то выдуманная, искусственная единица, не существующая в естественных языках мира. Наука же требовала установления не воображаемых единиц (категорий) языка, а тех, которые реально бытуют в языках мира. Научное же понимание слова должно основываться — conditio sine qua non (непременное условие) — на единстве его смысловых и формальных признаков. Исключение первых или вторых неминуемо приводит к искажению всей проблемы, к ошибочной ее постановке.

Однако отвлеченная декларация единства смысло-

---

[1] Общие вопросы лексики освещены в кн.: Р. А. Будагов. Введение в науку о языке, изд. 2. М., 1965, стр. 5—154.

вых и формальных признаков с л о в а сама по себе может остаться лишь декларацией, если она не превратится в эффективный метод изучения лексики языков. На пути такого превращения исследователя ожидают различные трудности.

Даже те ученые, которые в общих чертах понимают важность семантики, обычно обращают внимание на то, что не все слова имеют значения. Называют служебные части речи. Больше того, берут под сомнение и многие самостоятельные части речи, смысл которых вырисовывается лишь в определенном контексте, вне которого подобные слова представляются неясными. Ссылаются иногда и на поэтов, например на Лермонтова:

„Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно".

Подобные строки нисколько не опровергают, однако, принципа единства смысловых и формальных признаков слова. Весь вопрос в том, ка́к понимать подобное единство. Уже следующее четверостишие того же стихотворения уточняет всю ситуацию:

„Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья".

Речь, следовательно, идет не о том, что подобные слова вообще лишены какого бы то ни было значения, а о своеобразии их значений: слова могут воздействовать и своим звучанием, и определенной сочетаемостью. В известных случаях звуки слов в состоянии вызывать те или иные ассоциации, вполне семантически весомые, хотя и лишенные четких логических контуров. Отсюда и *слезы разлуки,* и *трепет свиданья.* Все это вполне значимые ситуации. Но самое главное другое: даже „темные слова" у большого художника всегда связаны не только со звуками подобных слов, но и с общим творческим замыслом писателя. Без такой связи не может существовать никакое подлинно художественное произведение. Как только „темные", или „бессмысленные", слова вдвигаются в систему худо-

жественного целого (произведения), они наделяются **определенной функцией** и тем самым перестают быть „темными", или „бессмысленными" [1].

Если даже не согласиться с предложенной интерпретацией данных строк Лермонтова, бесспорным остается другое: поэт считал, что асемантичность отдельных слов вызывается определенной жизненной ситуацией, определенным переживанием, состоянием „души человека". Следовательно, аналогичные случаи должны рассматриваться как бы на фоне обычных, нормальных соотношений, при которых каждое слово неразлучно со своим — тем или иным — значением. Лермонтовская ситуация — это **поэтическая** ситуация, которая и изображается самим поэтом как особая, индивидуальная.

Можно утверждать, что разнообразные случаи, казалось бы, „бессмысленного" употребления слов должны анализироваться с учетом обычного, осмысленного их функционирования. И это понятно, если не забывать аксиому, согласно которой язык (а следовательно, и словá) дан человеку для того, чтобы служить средством общения и выражения мыслей и чувств. Все остальные функции языка—сами по себе интересные— являются производными от этой основной, бесспорно, центральной его функции. Поэтому современные попытки некоторых зарубежных интерпретаторов „сценической бессмыслицы" (ср. пьесы Ионеско, Беккета, Олби и др.) представить дело так, будто бы и в повседневной жизни „бессмысленные" слова встречаются чаще, чем слова осмысленные, должны быть признаны совершенно несостоятельными.

За последние десятилетия лингвисты сравнительно мало занимались историей так называемых **культурных** слов. Создавалось впечатление, что все они хорошо известны. Действительно, по-настоящему образованные люди знают, какова этимология таких, например, слов, как *философия* или *литература, революция* или *реакция, характер* или *темперамент, поэзия* или *проза, математика* или *кибернетика*. Но знание одной

[1] См. об этом же в статье В. Ермилова, включенной в сб. «Возможное и невозможное в кибернетике» (М., «Наука», 1964, стр. 88—95).

только этимологии почти ничего еще не объясняет в их истории. Нужна подлинная история этих слов не только в системе разных языков, но и в культуре народов — носителей языков. В этом плане перечисленные слова, как и десятки других, только начинают исследоваться.

Гораздо более повезло словам семантически менее значительным и словам „экзотическим". Обычно лингвисты любят заниматься редкими и диалектными словами. Подобные штудии сами по себе необходимы и полезны для понимания путей пополнения лексики языка в ее взаимоотношениях с лексикой диалектов. Однако для истории не только языка, но и более широко — для истории языка в его связях с культурой — особый интерес представляют такие слова, которые как бы сами именуют разнообразные явления культуры.

В Европе охотно исследовали и исследуют различные названия, например *сокола* или *самки сокола,* причем разыскания такого рода нередко превращаются в целые монографии[1], между тем как специальных книг по истории ранее перечисленных слов, как и других аналогичных лексем, до сих пор не появлялось. Больше повезло словам типа *культура* и *цивилизация, личность* и *гуманность,* уже привлекавших внимание ученых. В целом же книжные или культурные слова широкого общественного диапазона изучены гораздо меньше, чем диалектные или профессиональные названия животных, птиц, земледельческих орудий, отдельных технических изобретений и т. д.

Разумеется (подчеркнем это еще раз), подобные разыскания тоже совершенно необходимы. Речь идет лишь о том, что сравнительно с ними история „культурных"слов известна нам меньше. Лексика литературных языков специально вообще изучалась не так часто, как лексика диалектов. К этому выводу пришел и известный швейцарский ученый Вальтер фон Вартбург, вот уже около пятидесяти лет работающий над многотомным историческим словарем французского языка. Уделяя в первых томах своего большого труда особое внимание диалектным и профессиональным словам, он

---

[1] См., например: D. Evans. *Lanier.* Histoire d'un mot. Paris, 1967.

убедился, что становление лексем литературного языка в разные эпохи осмыслено гораздо слабее по сравнению с различными обозначениями „дверного замка"[1].

В этой связи возникает и другое разграничение. Некоторые современные лингвисты проводят дифференциацию между словами „бытовой речи" и словами, относящимися к „словарю идей"[2]. К этому последнему относят в первую очередь научные термины и такие лексемы, которые тесно связаны с идеологией различных социальных групп общества той или иной эпохи.

Любопытно, что сходное разграничение проводилось уже античными мыслителями. Они особенно интересовались „внутренней формой" слов, относящихся к сфере общественного сознания. Позднее этот интерес перешел и к философам XVII—XVIII столетий. „Люди объединяются речью", — писал в 1620 г. Франциск Бэкон. „Слова же устанавливаются сообразно разумению толпы. Поэтому плохое и нелепое установление слов удивительным образом осаждает разум... Слова прямо насилуют разум, смешивают все и ведут людей к пустым и бесчисленным спорам и толкованиям"[3]. Чтобы избежать всех этих неприятностей, нужно установить точное значение слов, и прежде всего тех из них, над которыми постоянно задумываются люди.

Через семьдесят лет сходные мысли развивал и Джон Локк в своем „Опыте о человеческом разуме": „Я должен сознаться, что сначала не думал заниматься исследованием слов. Но когда я начал рассматривать границы и достоверность нашего познания, то нашел, что оно так тесно связано со словами, что если не рассмотреть внимательно их силы и значения, то и о познании можно сказать очень немного..."[4]

Как и Бэкон, Локк делал из подобных несовпадений понятий и слов один вывод: философ обязан разо-

---

[1] См. об этом статью В. Вартбурга в журн. «Word», 1954, № 2-3, стр. 289—302.

[2] См.: P. Zumthor. Note sur les champs sémantiques dans le vocabulaire des idées. Néophilologus, 1955, N° 3, стр. 175—183. Аналогично у Л. Шпицера: L. Spitzer. Essays in Historical Semantics. New York, 1948, стр. 11—15.

[3] Ф. Бэкон. Новый Органон, русск. пер. М., 1935, стр. 117.

[4] Джон Локк. Опыт о человеческом разуме, русск. пер. М., 1898, стр. 486.

браться в их сложном соотношении. Несовпадения между ними, известная произвольность наименований затрудняют процесс осознания самих понятий. Затруднения не приводят, однако, к невозможности осмыслить понятия, но лишь демонстрируют непрямолинейность подхода человека к понятиям. Оба философа были убеждены в важности изучения понятий в их соотношении со словами.

Подобная убежденность становится еще более характерной для материалистической мысли XVIII столетия. Предвосхищая некоторые идеи исторического языкознания, Дидро писал: „Одно лишь сравнение словаря языка в разные эпохи дает возможность представить характер прогресса народа"[1]. Здесь безоговорочно связывается история слов с историей культуры народа. Дидро уже не сомневается, что слова „работают не на холостом ходу": их показания весьма существенны не только для самого языка, но и для народа, говорящего на нем.

Философия, и особенно философия нового времени, всегда пристально интересовалась проблемой взаимоотношений между значением слова и способом обозначения вещи или понятия. В свое время Кассирер даже считал эту проблему важнейшей в философских построениях XVI—XVIII столетий[2]. Действительно, интерес к предметам и явлениям окружающего нас мира сопровождался интересом к тому, как эти предметы и явления обозначаются в языке. При этом речь обычно шла о языке вообще, так как в ту эпоху даже выдающиеся ученые еще слабо осознавали национальное многообразие конкретных языков мира. Общая проблема „Вещь (или понятие) и ее название (слово)" чаще всего решалась с двух противоположных позиций: ученые либо стремились доказать и показать, что вещь (понятие) так или иначе взаимодействует со словом, с помощью которого она выражается, либо, напротив, эти категории признавались несовместимыми, несоразмеримыми, и сфера языка резко противопоставлялась

---

[1] D. Diderot. Oeuvres complètes, éd. Assézat, XIV (1876), стр. 430 (ст. Дидро «Энциклопедия» была включена в «Энциклопедию» Дидро и д'Аламбера).

[2] См.: E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen, I, Die Sprache. Berlin, 1923, стр. 15.

сфере вещей и понятий. Язык признавался лишь призмой, искажающей истинную „расстановку сил" в природе и обществе. Языку, и прежде всего его словам, объявлялась война („обман слов").

В XVI—XVIII вв., как и в XIX, преобладала первая концепция; с конца же прошлого и особенно в текущем столетии стала выдвигаться и занимать господствующее положение вторая доктрина. Характеризуя ее, французский логик Ш. Серрюс писал в 1939 г.: „Источником смешения стал здесь язык. Критика языка и его отношений к мысли часто была для философов источником, откуда они извлекали средства борьбы: от этой критики отправлялись Беркли — для разрушения идеи материи и Бергсон — для отрицания прерывности"[1]. Вслед за Бергсоном с тезисом об „искажающей призме языка" выступают многие, особенно представители логического позитивизма. Наиболее отчетливо этот тезис был сформулирован Витгенштейном в его „Логико-философском трактате" (первое изд. 1921 г.). По словам Геллнера,концепция Витгенштейна постулирует язык в виде тюрьмы, из которой мысль человека никак и никогда не может выбраться[2].

Поднятая еще Бэконом и Локком, проблема „обмана слов" (неадекватность мысли и слова) позднее решалась различно. Для одних ученых специфика слова, в отличие от специфики мысли, не снимала вопроса об их постоянном взаимодействии, для других та же специфика служила источником постоянных сомнений в возможности изучения взаимодействия между словами и понятиями. Слова только „обман", только видимость, поэтому история слов и история мыслей, шире — история языка и история культуры признавались (прямо или косвенно) областями, совершенно независимыми друг от друга, совершенно автономными.

По существу, с этими же двумя основными концепциями (несмотря на бесчисленные разновидности каждой из них) мы встречаемся не только в философии, но

---

[1] Шарль Серрюс. Опыт исследования значения логики, русск. пер. М., 1948, стр. 183. Подробнее об этом см. в его же более ранней кн.: «Le parallélisme logico-grammatical». Paris, 1933, стр. 408—428.

[2] См.: Э. Геллнер. Слова и вещи, русск. пер. М., 1962, стр. 191.

и в лингвистике. Уже с эпохи превращения языкознания в самостоятельную науку в 20-х годах прошлого века формируются обе доктрины. Для одних ученых языкознание становится областью научных знаний, совершенно обособленных от человеческого мышления. Для других язык представляется важнейшим средством выражения именно мышления в процессе общения людей друг с другом. Обе эти концепции, постоянно видоизменяясь, бытуют и в наши дни. По существу, все разнообразные теории языка, весьма пестрые по своему внешнему выражению, так или иначе тяготеют к одной из только что названных основных лингвистических концепций.

В числе первых, кто глубоко понял постоянное и органическое взаимодействие языка и мышления, слова и понятия, предложения и суждения, был В. Гумбольдт (1767—1835). У нас концепцию языка и мышления талантливо развивали Потебня и Шахматов, Щерба и Якубинский и многие другие филологи. Но уже в начале XX столетия Соссюр противопоставил язык и мышление. Доктрину швейцарского ученого стали весьма односторонне развивать многие американские лингвисты от Блумфилда до Хомского.

Учение Соссюра в целом имело для своего времени безусловно прогрессивное значение. Пристальное внимание к самому языку, к его системе послужило стимулом для новых исследований, углубивших представление о языке как о целостной и сложной структуре разнообразных отношений. Сам Соссюр никогда не отказывался от категории значения. Он ратовал лишь за временную изоляцию языка с целью более глубокого познания его же специфики. У некоторых же современных последователей Соссюра получилось иначе: временная изоляция языка превратилась в принципиальное и постоянное противопоставление языка и мышления как сфер, будто бы всегда антагонистических, всегда чуждых и несовместимых. Тем самым одна из основных функций языка — выражение мыслей и чувств — стала представляться искаженно[1].

---

[1] Об этом подробнее см.: Р. А. Будагов. Фердинанд де Соссюр и современное языкознание. (К 50-летию «Курса общей лингвистики».) «Русский язык в школе», 1966, № 3, стр. 3—25.

2 Вернемся к лексике, которой посвящается предлагаемая читателю книга. Отвлечение в сторону общих вопросов языка и мышления было вызвано тем, что именно в лексике особенно ярко обнаруживается постоянное взаимодействие формальных и содержательных сторон языка.

Шведскому натуралисту Линнею обычно приписывается крылатая фраза: *Nomina si nescis, perit et cognitio rerum* („Если ты не знаешь слов, то невозможно и исследование вещей"). От слова к вещи, от вещи к слову — таков путь, который представляется всякому, впервые приступающему к проблеме слова и его значения. „Словарь — это вселенная, — заметил Анатоль Франс, — расположенная в алфавитном порядке"[1]. Это суждение близко к формуле Линнея. Оно лишь выражено в образной форме: в лексике языка отражается и выражается целый мир, в котором живут, трудятся, радуются и страдают люди. А вот еще и третья форма передачи сходной мысли, принадлежащая перу Короленко: „Слово — это не игрушечный шар, летящий по ветру. Это орудие работы: он должен подымать за собой известную тяжесть. И только по тому, сколько он захватывает и подымает за собой ...мы оцениваем его значение и силу"[2]. Слово поднимает „тяжесть", за словом всегда или почти всегда „что-то стоит", во всяком случае, должно стоять. Такова третья образная формулировка уже знакомой нам мысли.

К этим замечаниям шведского ученого, французского писателя и русского прозаика присоединим еще мечту Оноре де Бальзака, о которой он сообщил читателям в 1832 г. в своей философской повести „Луи Ламбер": „Какую прекрасную книгу можно было бы написать о жизни слов!.. Но для этого сначала надо создать целую науку"[3]. После смерти Бальзака такая наука действительно стала создаваться. Появилось немало интересных лексикологических и семантических

---

[1] А. Франс в газ. «La vie littéraire». Paris, 1888, 7 octobre (малоизвестная рецензия А. Франса на «Nouveau dictionnaire» par A. Gasier).

[2] В. Г. Короленко. Избранные письма в 3-х т., т. 3. М., 1936, стр. 169.

[3] H. de Balzac. Louis Lambert. Paris, éd. M. Lévy, 1875, стр. 4.

исследований в разных странах мира. Однако в начале нашего века подобная работа столкнулась с целым рядом препятствий. Ученые стали оспаривать ценность разысканий в области отдельных слов. К тому же осложнился и вопрос о том, как следует понимать значение слов и насколько целесообразно вести их изучение на фоне истории культуры. Проблема вновь была осложнена учением о мнимой независимости и автономности лексики по отношению к миру вещей и понятий, которые с ее помощью выражаются. Одна из двух основных, ранее обрисованных теорий оказалась препятствием на пути конкретных семасиологических исследований.

Спора нет. Современная наука далеко шагнула вперед и теперь не может быть речи о возвращении к бальзаковским временам. Иным стал метод исследования, весьма расширился и сам объект изучения. И все же два направления в языковой теории, о которых говорилось в предшествующих строках, дают о себе знать и в наши дни, как это было не только в эпоху Бальзака, но и во времена Бэкона и Локка. Проблема **как** изучать лексику остается спорной и сложной. Она различно осмысляется и в современной науке.

В широком кругу вопросов, которые при этом возникают, безусловно центральным является вопрос о значении слова. Что такое значение слова? Как следует его понимать? Возможно ли изучение слов вне их значений? Существуют ли значения у отдельных слов, если сами слова бытуют в системе лексики языка? Что такое отдельное слово и отдельное значение? Вот далеко не полный перечень сложных вопросов, на которые современная лингвистика не дает однозначных ответов. Попытаемся в общих чертах обратить внимание на некоторые из поставленных здесь вопросов.

На примере лермонтовского четверостишия (стр. 9) уже можно было убедиться, что слова́ без определенного значения справедливо воспринимаются как нечто необычное, нехарактерное, вызванное особой ситуацией.

Когда во втором акте шекспировского „Гамлета" (сцена 2) Полоний, принимающий Гамлета за сумасшедшего человека, спрашивает его: „Что вы читаете, принц?" — и получает в ответ: „Слова, слова, слова"

(Words, words, words),—то Полоний, естественно, не понимает и вновь обращается к принцу с вопросом: „И о чем же идет речь?" Сами по себе слова, без той „тяжести" значения, которую они всегда „поднимают", кажутся пустыми, „просто словами". В создавшейся ситуации это только и надо Гамлету, желающему отделаться от Полония. Во многих языках мира изречение „Слова, слова, слова" (ничего не означающие, ничего не передающие) позднее становится крылатым выражением — символом пустой мысли, парафрастическим предшественником впоследствии знаменитого шуточного афоризма Таллейрана: „Язык дан для того, чтобы скрывать свои мысли". Еще одно доказательство: обычная функция слов, как и языка вообще, что-то выражать (передавать), следовательно, иметь значение. При отступлении от этого непременного условия слова перестают быть словами в собственном (обычном) смысле и становятся только „словами, словами, словами".

Но, быть может, все это так лишь с житейской точки зрения, а не с позиции теории? Обратимся к теории.

В свое время в „Курсе общей лингвистики" (1916) Соссюр убедительно показал, что значение слова можно правильно понять лишь с учетом постоянного взаимодействия означаемого (signifié) и означающего (signifiant). Языковой знак рассматривался автором „Курса..." как двусторонняя психическая сущность[1]. Становилось очевидным, что понятие тесно связано со значением слова, хотя и сложными путями отражается в самом значении. Первое (понятие) — в тенденции интернациональная категория, второе (значение слова) — в тенденции национальная категория. Языковой знак, однако, включает в себя не только акустический образ, но и понятие. При некоторой противоречивости отдельных звеньев рассуждения Соссюра бесспорным было представление о двустороннем характере языкового знака.

Блумфилд совершенно иначе поставил проблему значения. В своем исследовании „Язык" (1933) он свел ее только к означающему, исключив означаемое из сферы значения. Мотивировка такого резкого измене-

---

[1] См.: Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, стр. 78.

ния сводилась к тому, что окружающий нас мир ещё плохо изучен. „Определение значений является уязвимым звеном в науке о языке и останется таковым до тех пор, пока человеческие познания не сделают огромного шага вперед по сравнению с современным их состоянием"[1]. Поэтому категория значения, по убеждению Блумфилда, существует лишь в ситуации, которая возникает у слушающего. Значение не может „подняться" над отдельной ситуацией и отдельной реакцией.

Концепция Блумфилда оказала сильнейшее влияние на работы в области семасиологии, вышедшие в разных странах за последние 35 лет, особенно на работы Хомского и его последователей у нас и за рубежом. Между тем не подлежит никакому сомнению, что Блумфилд исказил проблему значения, переводя ее из плоскости взаимодействия означаемого и означающего в плоскость „чистого" означающего. Сразу все стало неясным: к чему относится означающее? Может ли категория значения быть односторонней категорией, так или иначе, прямо или косвенно не соотносящейся с предметами и явлениями, которые она именует? На все эти вопросы Блумфилд, Хомский и их сторонники не дают ответов и тем самым уходят в сторону от самой проблемы значения.

Нельзя не подчеркнуть и другое — теоретическую противоречивость исходных позиций Блумфилда. С одной стороны, он признавал, что внешний мир не имеет отношения к языку, а с другой — утверждал, что лишь недостаточный уровень наших знаний о предметах окружающего мира не позволяет поставить означающее в зависимость от означаемого („...пока человеческие познания не сделают огромного шага вперед"). Возникала неясность: то ли означающее никогда не должно соотноситься с означаемым, то ли „пока" этого сделать нельзя, ввиду несовершенства наших общих знаний о вселенной. По-видимому, это „пока" было отговоркой у Блумфилда, чтобы вообще отказаться от сложной проблемы взаимодействия языка и мышления, языка и действительности. Эта последняя принималась во внимание лишь при анализе отдельных ситуаций и отдельных реакций человека („Джек угощает яблока-

---

[1] Л. Блумфилд. Язык, русск. пер. М., 1968, стр. 142—143.

ми Джилл" и пр.)[1], но не принималась в расчет при установлении общих категорий языка.

Здесь нельзя не обнаружить зависимость Блумфилда от принципов логического позитивизма, от принципов логики Гуссерля. В своих „Логических исследованиях" Гуссерль утверждал, что „каждый знак есть знак чего-то, но не каждый знак имеет значение"[2]. Получилось: знак всегда имеет отношение к чему-то (etwas), но не всегда имеет отношение к значению. „Что-то" и „значение" как бы разводились в разные стороны. Значение не соотносилось с означаемым. Оно получалось не двусторонним, а односторонним, как и у Блумфилда.

Хотя категория значения в языке шире, разумеется, категории лексического значения, тем не менее, когда говорят о значении, имеют в виду прежде всего значение слова, т. е. лексическое значение. Между тем именно эта последняя категория, как только что было показано, вызывает наибольшие затруднения при ее определении и анализе.

Уже Соссюр прекрасно понимал возникающие при этом трудности и предлагал критически относиться к понятию слова. „Нет, — писал он, — не в слове следует искать конкретную единицу языка"[3]. Вместе с тем, как это часто бывало у Соссюра, он сознавал, что без слов не может быть и языка. У ученого речь шла лишь о трудностях определения слова, о трудностях установления границ слов в разных языках, а не об изгнании слова за пределы языка и языкознания. Тонко истолковывая язык, Соссюр не мог не считаться с конкретным материалом самих языков мира. Иначе поступили его менее тонкие и менее образованные последователи. Они стали изгонять слова́ из языка и из науки о языке в буквальном смысле. Начала даже постулироваться „лингвистика без значения" и изучаться „культура без слов"[4].

---

[1] См.: Л. Блумфилд. Язык, русск. пер. М., 1968, стр. 37.

[2] E. Husserl. Logische Untersuchungen, 3. Auflage, Halle, 1922, II, 1, стр. 23 («Jedes Zeichen ist Zeichen für etwas, aber nicht jedes hat eine Bedeutung»).

[3] Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, стр. 107.

[4] См. например: C. Voegelein. Linguistics without meaning and culture without words. «Word», 1949, No. 1, стр. 36—45.

В наши дни некоторые лингвисты ставят вопрос так: учитывая субъективный характер слов и нечеткость границ между ними, в лексикологии и семасиологии следует оперировать не понятием слова, а понятием морфемы. С этих позиций все существующие толковые словари и лексиконы объявляются антинаучными, ибо они опираются на понятие слова и дают определения слов, а не морфем. Так был поставлен вопрос в одной из работ последнего времени[1]. Конечно, можно было бы не останавливаться на рассуждениях подобного рода, если в менее вульгарной и упрощенной форме они не находили бы отголосков и в более серьезных исследованиях. Подменять слова можно, разумеется, чем угодно, только тогда ничего не останется ни от лексикологии, ни от семасиологии. Эти же разделы лингвистики существуют не по прихоти филологов, а по „прихоти" самих естественных языков мира, в которых сложная категория слова выступает не как фикция, а как безусловная реальность. Именно поэтому в толковые словари заглядывают образованные люди во всей вселенной, нисколько не сомневаясь, что в словарях они найдут реальные слова с их реальными значениями. Подменять же слова морфемами значит не понимать, что это *разные* единицы языка, хотя между ними, как и между всеми лингвистическими единицами, могут быть точки соприкосновения и взамодействия.

Итак, бесспорное положение о трудностях определения значения слова может привести к двум противоположным результатам: к стремлению глубже разобраться в слове как важнейшей категории (единице) языка или к стремлению совсем отказаться от понятия слова, попутно „закрыв" тем самым такие важнейшие области лингвистики, как лексикология, лексикография, семасиология. Разумеется, только первое решение вопроса можно признать правомерным и плодотворным.

---

[1] См.: L. Antal. Content, meaning and understanding. The Hague, 1964. См. резко отрицательную рецензию Р. Гофмана на эту работу в журн. «Language», 1965, № 4, стр. 647—650, и ст. Ж. Мунена в журн. «La linguistique», 1968, № 1, стр. 131—140.

3 Что же такое значение слова? Значение слова — это исторически образовавшаяся связь между звучанием слова и тем отображением предмета или явления, которое происходит в нашем сознании. Что же касается понятия, то это мысль о предмете, выделяющая в нем общие и наиболее существенные признаки. Понятие — обычно общечеловеческая категория, хотя она и зависит от степени развития мышления. Значение слова, напротив, прежде всего категория данного языка, бытующая в пределах его системы.

Поясним сказанное таким простым и известным примером. Современное понятие *восстать* („поднять восстание") может выражаться разными глаголами, в том числе и глаголом *восстать*. Но значения слова *восстать* в русском языке XIX—XX вв. многообразны. В эпоху Пушкина, например, *восстать* — это прежде всего „встать", „подняться". В „Графе Нулине":

„*Восстав* поутру молчаливо,
Граф одевается лениво".

В современном языке иначе. *Восстать* — это прежде всего „поднять восстание". Следовательно, значения слов не только исторически подвижнее самих понятий, с которыми они тесно связаны. Значения и группируются иначе, чем понятия. И это естественно: лексическое значение выступает как языковая категория, понятие — как логическая категория. Семантическая структура полисемантичного слова (такие слова преобладают во всех естественных языках мира) имеет свои особенности, свои тенденции соотношения между старыми и новыми, более распространенными и менее распространенными, свободными и связанными значениями и т. д.

Когда теоретик классицизма Буало в „Поэтическом искусстве" (1674) призывал поэтов „любить природу" (aimez donc la nature), то он не подозревал, что само слово *природа* (nature) позднее приобретет еще одно значение — „загородные местности" (поля, леса, горы). Во времена Буало существительное *природа* такого значения еще не имело. Для Буало, как и для его современников, *природа* — это „натура человека", поэтому „изучать природу" звучало в ту эпоху как призыв „исследовать человеческую душу", а отнюдь не

поля, леса и горы[1]. Семантическая структура слова *природа* во многом изменилась, хотя понятия о „натуре человека" и о „загородных местностях" существовали и в XVII столетии. Для уяснения разных значений слова *природа* в разные эпохи и в разных языках весьма существенны и те понятия, с которыми взаимодействовали данные значения слова. Из этого следует, что значения слов и понятия глубоко соотносительны, но не тождественны. Только на такой теоретической основе можно вести исследования в области семасиологии естественных языков.

Взаимодействие слов и понятий — центральная проблема лексикологии, лексикографии и семасиологии. Нельзя не сожалеть, что под флагом защиты специфики языкознания эта центральная проблема была почти совсем вытеснена из сферы компетенции лингвистики. Ею не занимались и логики, резонно считая, что лишь в семасиологии должна специально исследоваться природа лексического значения слова. Так получилось, что взаимодействие слов и понятий, как теоретическая проблема повисла в воздухе: от нее отошли и лингвисты и логики.

Разумеется, взаимодействие слов и понятий вовсе не означает, что лингвистика должна превратиться в „науку наук" и заниматься понятиями, относящимися к компетенции отдельных наук. Еще в 70-х годах прошлого столетия великий русский лингвист А. А. Потебня предложил разграничить ближайшее и дальнейшее значения слова. Под ближайшим значением слова Потебня разумел значение, которое обычно легко понимается всеми носителями данного языка и фиксируется в толковых словарях. Дальнейшее же значение слово приобретает чаще всего в специальных профессиональных или научных областях, к которым оно может относиться[2].

Слово *дерево*, например, в его ближайшем значении осмысляется как „многолетнее растение с твердым стволом и отходящими от него ветвями", тогда как с ботанической точки зрения такое представление о дереве явно

---

[1] См. об этом в третьей главе.

[2] См.: А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, изд. 2. Харьков, 1888, стр. 8. Ср. разграничение *малой семантики* и *идеосемантики* в ст.: В. И. Абаев. Понятие идеосемантики. В сб.: «Язык и мышление», т. XI. М.—Л., 1948, стр. 15.

недостаточно. При перечислении всевозможных чисто ботанических признаков дерева (его надземных и подземных частей, его однодольных, двудольных и прочих признаков) переходят от ближайшего к дальнейшему значению *дерева*. То же можно сказать и о семантике большинства самых обычных слов языка, таких, например, как *жизнь, земля, погода, цветок, человек, солнце,* или более книжных — *причина, механизм, разум, движение* и т. д.

Если в действительности не различались бы ближайшее и дальнейшие значения почти каждого слова, то язык не мог бы выполнять своей центральной функции общения и выражения мысли: ботаник, произнося *дерево,* думал бы об одном, а неботаник — совсем о другом. Практически же ботаник, глубже осмысляя, что такое дерево, чем неботаник, вместе с тем всегда может понять последнего именно потому, что в общенародном языке существуют ближайшие, знакомые всем значения слов. Ближайшие значения слов — основа, обеспечивающая взаимное понимание людей, говорящих на данном языке, независимо от их профессионального подхода к тем или иным вещам, явлениям. Лингвист, анализируя значения различных слов, лексики в целом, может быть компетентным лишь в области ближайших значений слов. В противном случае языкознание обернулось бы в „науку наук" с всеобъемлющими претензиями.

Вопрос о взаимоотношениях между ближайшими и дальнейшими значениями слов весьма сложен и связан с целым рядом трудностей, до сих пор вызывающих разногласия среди ученых. Дело в том, что ближайшее значение того или иного слова может в известной мере противоречить его дальнейшему значению. Так, определение *курицы* как „самки петуха", а *петуха* как „самца курицы" покажется недостаточным специалисту-птицеводу. Но это не должно смущать лингвиста, ибо, по справедливому замечанию одного из исследователей[1], лексиколог должен стремиться не к тому, чтобы создать непротиворечивую теорию птицеводства (это дело самих птицеводов), а лишь к тому, чтобы выявить ближай-

[1] См.: С. Д. Кацнельсон. Содержание слова, значение и обозначение. М.—Л., 1965, стр. 20.

шее значение слова. В этом случае противоречивое или недостаточное с позиции конкретной науки определение предстанет как определение, вполне достаточное с позиции „просто говорящего", которая в первую очередь интересует лингвиста.

Но здесь возникает другое затруднение. В свое время такой лингвист, как Герман Пауль, в теоретических суждениях о слове опиравшийся на большую экспериментальную работу по составлению словаря немецкого языка, подчеркивал, что зоологическое определение *собаки* может прямо противоречить житейскому представлению о собаке, сводящемуся примерно к следующему: „*собака* — существо, которое всякая другая собака принимает за собаку" [1]. В этом случае ближайшее значение слова оказывается еще дальше от значения дальнейшего, чем в приведенном случае с *курицей* („самка петуха") или *петухом* („самец курицы"). Следовательно, между ближайшим и дальнейшим значениями могут быть разные семантические ступени, то приближающие слово к дальнейшему значению, то удаляющие от него. Трудность работы лингвиста над лексикой и заключается, в частности, в том, чтобы суметь установить и осмыслить смысловые градации подобного типа.

Из всего этого следует: филолог не имеет права считать, что взаимодействие слова и понятия происходит лишь на уровне дальнейшего значения, а в сфере ближайшего значения все определяется лишь системными связями в лексике, будто бы не имеющими никакого отношения к характеру связей между понятиями. Таковой вывод, сознательно или бессознательно принимаемый многими современными семасиологами, представляется безусловно ошибочным. И дело здесь не только в том, что уровень ближайшего значения слова не является абсолютно отделимым от уровня дальнейшего значения. Важнее другое: уровень ближайшего значения взаимодействует с понятием и непосредственно, минуя уровень дальнейшего значения, обычно относимого к компетенции отдельных конкретных наук. Так, например, опре-

---

[1] H. Paul. Ueber die Aufgaben der wissenschaftlichen Lexikographie, Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der Wissenschaften zu München, Jahrgang, 1894, стр. 65.

деление *курицы* как „самки петуха" предполагает учет известных общих понятий (логических категорий), весьма существенных для мира животных, для их классификации и т. п. Ближайшее значение тоже предполагает фон взаимодействия между значениями слова и соответствующими понятиями, как бы просвечиваемыми сквозь призму значения или значений слова.

Можно, разумеется, утверждать, что на уровне дальнейшего значения слово ближе к понятию, чем на уровне ближайшего значения (еще ближе к понятию слово-термин), но весьма существенно подчеркнуть, что и на том и на другом уровнях сохраняется взаимодействие значения слова и понятия, хотя и не устанавливается специфика каждого из подобных видов взаимодействия.

В последние два десятилетия лингвисты стали мало писать о прямой связи между развитием лексики и условиями жизни общества. Совсем недавно возродившийся у нас в стране и за рубежом интерес к вопросам социологии языка лишь незначительно изменил сложившуюся ситуацию. Ученые продолжают подчеркивать, что главной задачей лингвистики остается изучение языка как системы замкнутых отношений. При этом статичность системы языка признается ее важнейшим отличительным признаком, а развитие языка рассматривается в плане воздействия лишь внешних факторов[1].

Из новых работ, посвященных социологии языка, следует назвать коллективное исследование сотрудников Института русского языка под общим названием „Русский язык и советское общество", вышедшее в 1968 г. в четырех выпусках. В первом из них анализируется современная русская лексика. Характерен подзаголовок, данный ко всей этой „коллективной монографии": „Социолого-лингвистическое исследование". В лексикологической части работы имеется немало новых фактов, наблюдений и обобщений. Однако в целом, несмотря на широкую теоретическую декларацию самих авторов „коллективной монографии", ее социологическая часть получилась весьма общей. Все это говорит о том, что важнейшая тема „Язык и общество"

---

[1] Об этом см., например, в журн. «Lingua. International Review of General Linguistics». Amsterdam, 1967, № 3, стр. 296—303.

еще только начинает у нас разрабатываться. На этом пути возникает множество вопросов, на некоторые из которых попытаемся обратить внимание в последующих разделах.

4 Начнем едва ли не с самого спорного вопроса: как следует понимать соотношение отдельного слова и системы в лексике? Вопрос этот имеет не только общий характер, но и прямое отношение к проблеме „Язык и общество", к ее различным подтемам, в частности к языку и культуре. Дело в том, что соотносить те или иные отдельные слова с факторами развития общества, разумеется, легче, чем осмыслить связь между состоянием всей лексики определенного языка, с одной стороны, и состоянием общества, его социальных группировок и культурного уровня — с другой. Тут же возникает и другое затруднение: как анализировать лексику, синхронно или диахронно? Если придерживаться строго синхронного принципа, то современное состояние данной лексики следует соотносить лишь с современным состоянием данного общества. В этом случае лингвисту-социологу неизбежно приходится довольствоваться самыми общими суждениями и заключениями.

Теоретически возможны и другие решения: 1) лексика рассматривается диахронно, но общество синхронно, 2) лексика и общество анализируются диахронно, 3) лексика исследуется как система, находящаяся в движении, соответственно чему учитываются факторы развития общества, представляющего определенную структуру социальных отношений. По-видимому, этот последний аспект наиболее плодотворен для проблемы „Лексика и общество" (частная разновидность более широкой проблемы „Язык и общество"). Однако этот аспект наиболее труден и для исследователя.

По нашему глубокому убеждению, чисто статическое понимание системы в лексике почти полностью закрывает выход в социологию и культуру. Анализ же развития словаря дает возможность показать, по каким каналам социальные факторы способствуют подобному развитию, которое в свою очередь не остается безразличным для общества. В этом случае оказывается, что внутренние факторы не только не враждебны социальным или

„внешним" факторам, но и сами во многом социальны. Внутреннее и „внешнее" в лексике должно выступать во взаимной обусловленности.

Все это следует, однако, не только декларировать, но и показывать на практике. Чтобы хоть немного приподнять завесу над этой большой проблемой, начнем с взаимодействия между лексикой в целом и отдельными словами, формирующими подобное целое. Автору этих строк уже приходилось писать на упомянутую тему[1], поэтому сейчас обратим внимание лишь на одну ее сторону.

Есть все основания считать, что соотношение отдельного слова и всей лексики данного языка выступает как разновидность более общего, чисто философского соотношения между частью (частями) и целым. В философии эта же проблема нередко оборачивается проблемой общего и отдельного (отдельного и общего). Нетрудно догадаться, что и в самых разнообразных конкретных науках имеют дело с разновидностями этой же проблемы. В социологии, например, — взаимоотношения личности и общества, в физике — переплетение общих и особых свойств той или иной материи, в медицине — общих свойств организма человека и его индивидуальных, нередко неповторимых особенностей и т. д. Несомненно, однако, что в каждой частной науке в силу ее специфики взаимодействие общего и отдельного всякий раз уточняется и конкретизируется применительно к тому объекту или объектам, исследование которых составляет „душу" самой данной науки.

Больше того, представляется, что подобная конкретизация не прекращается за пределом порога каждой самостоятельной науки и продолжается применительно к разным областям и различным вопросам одной и той же науки. Поясним сказанное.

Как бы ни решать проблему взимоотношений между отдельным словом и всей лексикой в целом (хорошо известно, например, что во флективных языках слова́ более самостоятельны, чем в языках аналитических), эта проблема должна решаться различно не только в зависимости от строя языка и других лингвистических факторов, но и в зависимости от того, в каком ракурсе, в каком со-

---

[1] В сб.: «Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике». М., «Наука», 1961, стр. 5—30.

отношении с другими объектами анализируется отдельное слово. Представим, например, что кому-то необходимо проследить, с какими понятиями ассоциировалось существительное *культура* в разные эпохи развития русского языка или в целом ряде европейских языков. В этом случае экспериментатор может проделать такой опыт: он как бы изолирует слово *культура* из всей лексики изучаемых языков, с тем чтобы „вставить" его в рамки другой системы — системы идей и понятий, характерных для культуры народа или народов, — носителей данных языков. Следовательно, общая проблема „отдельное слово и система в лексике" может решаться то в пользу отдельного слова (при анализе, например, соотношения слов и понятий), то в пользу системы в лексике (при анализе, например, синтаксической функции слов в предложении).

Сказанное, разумеется, не означает, что тем самым снимается общая теоретическая проблема соотношения отдельных слов и системы слов (лексики в целом). Такая проблема сохраняет всю свою силу. Но сделанные замечания свидетельствуют, что отмеченная проблема конкретизируется в разных своих аспектах в зависимости от того, в каком плане и в каких связях с другими проблемами и другими объектами она анализируется.

Важно подчеркнуть и другое: изолированное отдельное слово, рассматриваемое вне лексической системы, может тем самым оказаться уже в другой системе — в системе понятий, которые тоже глубоко связаны между собой. Сама соотносительность слов и понятий в том плане, который был намечен в предшествующих разделах этой главы, легко допускает „скольжение" слов из одной системы в другую. Конечно, лингвист чувствует себя „менее дома" в этой другой системе, но ничего не поделаешь: природа слова многоаспектна, и она обязывает филолога вместе с анализируемым словом переходить из лексической системы в систему понятийную.

Чтобы обосновать относительную самостоятельность отдельного слова в ракурсе „слово — понятие", придется начать издалека.

Э. В. Ильенков в своей интересной книге „Об идолах и идеалах" пишет: „Покажите ребенку игрушечный поезд, сцепленный из трех вагонов и паровозика, и спросите: сколько? Один (поезд)? Четыре (составные части

поезда)? Три и один (вагоны и паровоз)? Шестнадцать (колес)?.. Здесь обнаруживается все коварство абстрактного вопроса *сколько?*. Ребенка отучили от желания уточнить, если оно было у ребенка, как от желания, которое надо оставить перед входом в храм математического мышления, где, в отличие от мира его непосредственного опыта, и вкусная конфета, и отвратительная ложка касторки значат одно и то же, а именно: одно, единицу"[1]. Трудность разграничения *один—много* выступает как вариант трудностей разграничения *один—целое* или *один — система*. С ним („один — система") тоже приходится иметь дело в самых разнообразных областях человеческого знания.

Лев Толстой как-то заметил, что отдельные эпизоды в „Анне Карениной" не имеют смысла вне целостного замысла романа, тогда как в „Войне и мире" отдельные эпизоды повествования, тоже, разумеется, взаимодействуя со смыслом всего романа, вместе с тем приобретают и самостоятельное значение. В двух разных романах одного и того же автора соотношение частей и целого предстает различно.

Исследователи творчества великого итальянского художника Боттичелли неоднократно отмечали, что на его полотнах отдельные линии никогда не пропадают на фоне целого[2]. Такое решение живописной проблемы отнюдь не является старомодным. Писатель Юрий Олеша, отлично знавший живопись, замечает: „Боттичелли в своих линиях современен нам по мышлению"[3]. Если на минуту допустить, что картина — это целое, а линии—ее части, составные элементы, то соотношение целого и его частей решалось у Боттичелли в пользу частей. Линии не только не теряются, но даже выделяются на экране целого. Проецируя эту схему на фон языка, можно сказать: отдельные слова отнюдь не всегда теряются в системе целого, в особенности если слова по тем или иным причинам особенно выделяются, так

---

[1] Э. В. Ильенков. Об идолах и идеалах. М., 1969, стр. 196—197.

[2] См.: Б. Бернсон. Боттичелли — мастер линии. В кн.: «Боттичелли. (Сборник статей и материалов о его творчестве)». М., «Иностранная литература», 1962, стр. 5.

[3] «Из литературных записей Ю. Олеши». «Вопросы литературы», 1964, № 2, стр. 157.

или иначе акцентируются. Подобные акценты могут быть вызваны самыми различными импульсами. Рассмотрим некоторые из них.

Л. И. Тимофеев в свою книгу о стихе включает особый раздел под названием „Интонационная самостоятельность слова в стихе"[1]. Здесь фигурируют известные примеры, в частности блоковская строка *Ночь, улица, фонарь, аптека...* где каждое слово не только интонационно, но и семантически самостоятельно. То же следует сказать и о строках Маяковского:

„Приду в четыре, — сказала Мария. —
Восемь.
Девять.
Десять".

„В тенденции — заключает Л. И. Тимофеев — слово в стихе всегда имеет интонационную самостоятельность"[2]. Обратим внимание на наречие *всегда*, весьма знаменательное у знатока русской поэзии. Если же к этому прибавить, что тенденция к интонационной самостоятельности слова в стихе часто сопровождается аналогичной тенденцией в семантике, то станет ясно, что стихи больших поэтов обычно не поглощают отдельных слов не только интонационно, но и по смыслу[3].

Материалы Л. И. Тимофеева легко пополнить и расширить. В свое время Р. О. Якобсон категорически утверждал: „Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу"[4]. Если уточнить это положение (речь идет, разумеется, не о поэзии вообще, а о поэтическом языке), то с ним нельзя не согласиться. Гораздо позднее, характеризуя искусство чтеца В. Яхонтова, И. Андроников писал: „Читая классиков, Пушкина, Яхонтов ориентировался на опыт стиха Маяковского: невесомых, «проходных слов» у исполнителя никогда не

---

[1] См.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 48—52.

[2] Там же, стр. 50.

[3] Поэтому надо признать, что Ю. Н. Тынянов в своей книге о стихе все же переоценивал принцип «тесноты стихового ряда», будто бы всегда направленный против отдельных слов (Ю. Тынянов. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924, стр. 61—62).

[4] Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. М., 1923, стр. 107.

бывало"[1]. Замечательный артист не знал „проходных слов" прежде всего потому, что их не было у Маяковского, стихи которого Яхонтов особенно часто читал. Разумеется, интонационная самостоятельность отдельного слова у Маяковского обозначена гораздо отчетливее, чем у Пушкина (разные эпохи и разные поэты неодинаково решали эту проблему), но все же общей оказывается сама тенденция к интонационной самостоятельности слова в системе стиха, в системе стихотворного целого.

Особого анализа требует другой вопрос: насколько с подобной интонационной тенденцией связана тенденция семантическая? Общим постулатом здесь может быть утверждение: интонационная самостоятельность слова в той или иной степени приводит и к его известной семантической независимости. К этому вопросу еще вернемся в другой связи.

Не только в стихах Маяковского наблюдается отмеченная особенность. „Лесенка" в построении строк поэта лишь усиливала то, что свойственно всем большим поэтам, в том числе и сравнительно редко прибегавшим к „лесенке". Вот, например, свидетельство Александра Блока: „Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды"[2]. Здесь подчеркивается уже несколько иная мысль: на фоне общего своеобразного членения слов в стихе отдельные слова приобретают значение опорных точек, на которые ориентируется смысл всего стихотворения. Поэтому такие слова „светятся как звезды".

Особая выделимость слов в стихе свойственна не только русскому, но и другим европейским языкам. Вот что сообщает, например, исследователь творчества современного французского поэта Жака Превера о его стихе: „Стих Превера распадается на элементы... Структура французской фразы обнажается. Видны все части речи. Особое значение приобретают, казалось бы, незаметные служебные слова, например, вспомогательные глаголы или местоимения"[3]. Затем даются примеры. Разу-

---

[1] Ир. Андроников. Что же такое искусство Яхонтова? «Советская культура», 18 октября, 1967, стр. 3. См. также: В. Яхонтов. Театр одного актера. М., 1958, стр. 266—291.

[2] «Записные книжки Александра Блока». Л., 1930, стр. 63.

[3] Т. Хмельницкая. Жак Превер. В сб.: «Писатели Франции». М., «Просвещение», 1964, стр. 674.

меется, здесь многое зависит и от индивидуальной манеры поэта, но сама возможность, а нередко и необходимость выделения отдельных слов в стихе, причем подобные слова приобретают самостоятельное значение в системе всего стихотворения („светятся как звезды"), определяется общими особенностями стихотворной речи. Больше того, в той мере, в какой стихотворная речь тесно связана со структурой данного языка в целом, подобная выделимость отдельных слов возможна, следовательно, и в языке вообще. Необходимо только, чтобы язык выполнял при этом особое задание, выступал в особой дополнительной функции (например, не только в чисто коммуникативной, но и в функции коммуникативно-эстетической и т. д.).

Роль отдельного слова в стихе часто обусловливает и роль главного слова во всем стихотворении.

Писатель и переводчик Л. Гинзбург рассказывает, как ему было поручено перевести заново стихотворение Ф. Шиллера „Раздел земли". В многочисленных старых переводах строка Шиллера *Nehmt hin die Welt! rief Zeus von seinen Höhen* всегда начиналась с глагола *взять: возьмите мир! возьмите землю!* После долгих размышлений переводчик понял, что этот глагол здесь не у места, ибо Зевс у Шиллера не далекое, холодное божество, а веселый хозяин вселенной, щедро раздаривающий людям свои богатства: *Nehmt hin die Welt!* „Эти слова он, очевидно, сопровождает широким жестом — *берите землю, забирайте!* Ведь Шиллер пишет не просто: *Nehmt die Welt* (возьмите мир), а *Nehmt hin,* что придает всему выражению особый оттенок щедрости, широты, могущества. Зевс молвил людям: *Забирайте землю.* Благодаря одному, верно угаданному слову определилась интонация всего стихотворения, и я, как радист, нащупавший в сумятице эфира нужную волну, уже сам перехожу на передачу... Так от одного слова зависит судьба перевода:

«Зевс молвил людям: *Забирайте землю!*
Ее дарю вам в щедрости своей,
Чтоб вы, в наследство высший дар приемля,
Как братья, стали жить на ней»[1].

---

[1] См. в сб.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959, стр. 290—291.

Мотивы, выдвигающие отдельные слова среди других и отдельные слова в системе целого стихотворения, бывают самыми разнообразными. Для нашей цели особенно существен тезис, согласно которому отдельные слова могут сохранять свою самостоятельность и тогда, когда сам стихотворный язык рассматривается как система.

5 В ином плане о самостоятельности слова необходимо сказать в связи с разработкой проблемы „слов-ключей" в некоторых направлениях современной семасиологии. К сожалению, применительно к русскому языку эта проблема почти совсем не исследовалась. Между тем на материале других языков уже кое-что сделано.

«Слова-ключи» (les mots-clés, Schlüsselwörter и пр.) понимаются неодинаково. О них говорят и применительно к лексике языка определенной эпохи, выделяя наиболее характерные, наиболее типичные ее слова („ключевые слова"). „Слова-ключи" обнаруживают и у отдельных писателей, и в отдельных литературных произведениях, в отличие от других произведений того же автора, где таких слов может уже не оказаться. В той мере, в какой „слова-ключи" толкуются как характерные или типичные слова, подобная характерность допускает различную соотнесенность: с эпохой, с одним из стилей языка данной эпохи, с одним из авторов, с одним из сочинений упомянутого автора и т. д. Споры идут и по другому вопросу. Если, например, столь непохожие друг на друга слова, как, с одной стороны, *индустрия* и *машина,* а с другой — *гений* и *юмор,* получают в XVIII столетии новое значение во многих европейских языках, то насколько подобное явление следует считать лингвистическим фактором, а не фактором культурной истории самих народов?

На возникший вопрос обычно даются два противоположных ответа: одни филологи (например, Ж. Маторе) относят „слова-ключи" (всех рангов) к лексике, другие — только к социологии и культуре (например, Е. Косериу)[1]. Дискуссия на эту тему представляется нам не-

---

[1] См.: G. M a t o r é. Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe. Paris, 1951, стр. 43—48; е г о ж е. Histoire des dictionnaires

сколько схоластичной, так как „слова-ключи" имеют одновременную причастность и к социологии (культуре) и к лексике (языку). В самом деле, рассмотренные как элементы лексики (функционирование, частотность в языке и в его различных стилях, новые и старые значения), слова эти выступают в своем лингвистическом аспекте; рассмотренные же в связи с „вещественными" факторами эпохи (техника, наука, литература), те же слова становятся характерными признаками самой данной эпохи и переступают таким образом за пределы чисто лингвистических ассоциаций. Сказанное относится в первую очередь к ключевым словам („слова-ключи") целой эпохи, а не к авторским ключевым словам, которые тяготеют к сфере стилистики самих писателей.

Только что были упомянуты существительные типа *индустрия* и *машина,* новые значения которых особенно характерны именно для Европы XVIII века. Не менее закономерна и новая семантика *буржуа* и *буржуазии,* и морфологически новое образование *пролетариат,* возникшее в первой половине прошлого столетия. Менее очевидны причины, вызвавшие широкую популярность таких слов, как *гений, юмор, нюанс* в эпоху Просвещения. Здесь требуется специальный историко-культурный и одновременно лингвистический анализ, для того чтобы установить соотносительность перечисленных слов, их семантики, особенностей их употребления, с одной стороны, и культурно-социологических тенденций века Просвещения — с другой. К сожалению, и у нас и за рубежом в этом направлении сделано еще очень немного[1].

Обратимся, однако, к той части проблемы ключевых слов, которая нас здесь интересует: насколько самостоятельны ключевые слова в системе лексики данного языка, насколько они не теряются на фоне других слов? На

---

français. Paris, 1968, стр. 24—27; E. Coseriu. Das Phänomen der Sprache und das Daseinsverständnis des heutigen Menschen, Sonderdruck aus Heft 1—2, 1967 der Pädagogischen Provinz, 1967, стр. 9.

[1] Почему, например, *нюанс,* оказалось одним из ключевых слов в XVIII в. во Франции, остается до сих пор не вполне ясным, даже после специального этюда на эту тему (M. Wandruszka. La nuance, Zeitschrift für romanische Philologie, 1954, стр. 233—248). Более широко вопрос ставится в ст.: W. Bahner. Zur Charakter des Schlagwortes in Sprache und Gesellschaft, Beiträge zur romanischen Philologie, 1963, I, стр. 139—149.

поставленный вопрос следует ответить положительно: ключевые слова не теряются, хотя степень их самостоятельности и выделимости бывает различной, в зависимости от типа тех или иных ключевых слов, их контекстного ранга. Проанализируем разные случаи.

Начнем с таких соотношений, при которых выделимость и самостоятельность ключевых слов минимальны.

Исследователь стиля Достоевского отмечает, что для романов писателя, особенно для его „Братьев Карамазовых", характерны такие слова, как *идея, проба, угол, благообразие, ум,* и такие свободные словосочетания, как *носитель идеи, главный ум, ужасно слушать, живая жизнь, гнусный опут* и т. д.[1]. Выделимость подобных слов и словосочетаний для разных читателей различна. Только знатоки Достоевского видят и слышат особое поведение подобных слов и словосочетаний в текстах повестей и романов писателя. Менее подготовленные читатели смогут обратить внимание лишь на необычные словосочетания типа *ужасно слушать,* весьма характерные для Достоевского, но совсем не заметят особой роли столь обычных слов, как *идея* или *ум, проба* или *угол.* То же можно сказать и о других случаях подобных ключевых слов у разных писателей.

Исследователь лексики большого французского поэта нашей эпохи Поля Элюара отмечает характерность весьма обычных существительных в его стихах и поэмах: *солнце* (soleil), *вода* (eau), *огонь* (feu), *взгляд* (regard), *лицо* (visage), *глаза* (les yeux) и др.[2]. Для Элюара эти слова — ключевые, но только вдумчивый читатель, любящий этого художника, отметит особую роль перечисленных слов в текстах поэта.

Выделимость (самостоятельность) ключевых слов подобного рода минимальна. Она может быть названа внутренней выделимостью и обычно не видна невооруженному взгляду. Такая выделимость определяется не данным контекстом, а всей лексикой писателя. Хорошо зная словарь изучаемого писателя вообще, можно определить и степень типичности (смысловой и формальной)

---

[1] См.: А. В. Чичерин. Идеи и стиль (О природе поэтического слова), изд. 2. М., 1968, стр. 288—289.

[2] См.: R. Pierre. Le vocabulaire de Paul Eluard. «Europe», 1962, № 403—404, стр. 166.

столь „незаметных" слов, как *солнце* или *вода, огонь* или *взгляд*.

Но вот другого рода выделимость ключевых слов. В предпоследней части „Анны Карениной" Льва Толстого (ч. 7, гл. 27), когда уже близится трагическая развязка, Анна посылает записку Вронскому, которая оканчивается словами *мне страшно*. Все дальнейшие размышления и поступки Анны, вплоть до ее самоубийства, как бы совершаются под знаком этого *страшно*. Слово *страшно* и словосочетание *мне страшно* становятся ключевыми на протяжении последующих двенадцати страниц, в которых описываются думы и действия Анны[1].

Выделимость ключевых слов такого рода оказывается большей, чем выделимость ранее проанализированных слов. Здесь широкий контекст акцентирует наречие *страшно*: на фоне последующих стремительных событий (Анна мечется, она не может успокоиться и стремится отомстить всем) сильное смысловое поле слова *страшно* как бы окрашивает в мрачные тона дальнейшее. Можно спорить, является ли *страшно* ключевым словом для всего романа, но для концовки предпоследней его части оно безусловно выступает в этой функции.

Третий тип ключевых слов обнаруживается тогда, когда их действие распространяется на весь контекст, а в условиях контекста художественных произведений — на все произведение. В сравнительно небольших сочинениях часто выступает одно ключевое слово, в больших — обычно ряд ключевых слов или словосочетаний.

В знаменитой басне Крылова „Стрекоза и Муравей" ключевым словом становится *попляши*:

„Ты все пела? Это дело:
Так поди же, *попляши*!"

Л. С. Выготский тонко комментировал эту басню: „Двусмысленность (плана муравья и плана стрекозы) достигает своего апогея в слове *попляши*, которое относится к одной и другой картине, объединяет в одном слове всю ту двусмысленность и те два плана, в которых до сих пор развивалась басня: с одной стороны, это слово, при-

---

[1] Ср.: Э. Г. Бабаев. Сюжет и композиция романа «Анна Каренина». В сб.: «Толстой-художник». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 177.

мыкая по своему прямому смыслу к *ты все пела,* явно означает один план, с другой — по своему смысловому значению слово *попляши* вместо *погибни* означает окончательное разоблачение второго плана, окончательного бедствия. И эти два плана чувства... объединенные в одном слове, когда *попляши* означает для нас одновременно и *погибни* и *порезвись,* составляют истинную сущность басни"[1]. И хотя Выготский не называл *попляши* ключевым словом, именно в нем, в многогранности его значений он видел смысл крыловского повествования.

На разработке метода нахождения ключевого слова в художественном произведении строится и французская школа „экспликации текста", которую у нас высоко ценил Л. В. Щерба. Приведем лишь один пример из новейшего методического пособия этого рода. В нем имеется специальный раздел — „В поисках слов-ключей"[2].

Речь идет об известной басне Лафонтена „Волк и Собака". Автор описывает встречу голодного волка с сытой собакой. Собака жалеет волка и предлагает ему устроиться у человека, чтобы, исполняя его приказания, жить в тепле и достатке. Голодный волк, узнав о сытой жизни собаки, начинает колебаться. Он готов принять предложение собаки, как вдруг выясняется, что собака посажена на цепь. Собака *привязана.* Как только волк узнает об этом, он мгновенно перестает завидовать собаке. Такая жизнь ему не нужна. Лучше с голодным желудком на свободе, чем с сытым желудком на привязи. Слово *привязанный* (attaché) становится ключевым словом всей басни. „Вокруг него строится все повествование"[3]. В басне сорок одна строка, но слово *привязанный,* прибегая к афоризму Блока, несомненно, „светится как звезда".

Разумеется, в басне роль ключевого слова особенно заметна. Но примеры из Блока и Достоевского показывают, что и за пределами басни роль эта существенна.

И все же, ключевое слово ключевому слову рознь.

---

[1] Л. С. Выготский. Психология искусства, изд. 2. М., 1968, стр. 163.

[2] См.: G. Delaisement. Les techniques de l'explication de textes. Paris, 1968, стр. 20—23 («La recherche des mots-clés»).

[3] Там же, стр. 20. Аналогичные анализы текста содержатся и в старых работах: M. Roustan. Précis d'explication française. Paris, 1911.

Поэтому здесь была сделана попытка установить три типа выделимости (самостоятельности) ключевых слов в различных художественных текстах: от минимальной выделимости к выделимости все большей и большей, от выделимости в пределах небольшого контекста к выделимости, распространяющейся на целое художественное произведение.

Но как быть с ключевыми словами вне художественных произведений? Существуют ли они? В предшествующих строчках уже была сделана попытка ответить на этот вопрос положительно, хотя ключевые слова, бытующие вне художественной литературы, принципиально отличаются от ключевых слов тех трех типов, которые только что были охарактеризованы. Обратим внимание на иной вид ключевых слов.

В уже цитированной книге[1] Ж. Маторе показал, что проникшее из арабского во французский язык существительное *магазин* (*magasin*) получило особенно широкое распространение в 1820—1850 гг., когда проходила перестройка французской торговли на новых „промышленных основаниях": старые лавки (boutiques) теперь уже перестали устраивать продавцов, которым нужны были более просторные и вместительные магазины. Само слово *магазин* становится ключевым в общелитературном языке строго определенной эпохи, после которой оно начинает „стушевываться", делается менее заметным, перестает быть ключевым. Подобное явление относится не только к истории торговли, но и к истории языка: в определенный период функционирования французского языка слово *магазин* употреблялось чаще, чем в последующий период, следовательно, это слово различно вело себя в разные временные отрезки. Ключевое слово такого рода качественно отличается от ключевого слова типа *привязанный* (attaché) в басне Лафонтена: в первом случае речь идет о выделимости слова в лексике определенной эпохи, во втором — о выделимости слова в определенном художественном произведении. Выделимость первого рода — общеязыковая (хотя она и ограничена рамками времени), выделимость второго рода — жанровая (контекстная).

---

[1] См.: «Le vocabulaire et la société», стр. 43 и сл. Для более позднего периода: J. D u b o i s. Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872. Paris, 1962, стр. 35—36.

Имеются, однако, и бесспорные точки соприкосновения между всеми видами ключевых слов: сам принцип выделимости ключевых слов из массы других слов является их общей характерной особенностью, хотя мотивы, вызывающие и обусловливающие подобную выделимость, могут быть самыми различными. Больше того, различны и последствия: выделимость типа *магазин* оставила следы в общелитературной лексике, выделимость типа *привязанный* никаких следов в лексике не оставила. Выделимость второго рода выступает не как фактор лексики, а как фактор „неповторимого контекста", вне которого нет и выделимости данного слова. И все же сколь ни разнообразны разные типы ключевых слов, принцип выделимости (сам по себе гетерогенный) объединяет понятие *ключевых слов* в сложное и многоаспектное, но единое целое.

В последующем изложении ключевые слова будут интересовать автора прежде всего как общее достояние и завоевание лексики.

6 В первом разделе этой главы речь уже шла о том, какие серьезные трудности возникают при освещении центральных проблем лексики: соотношения слова и действительности, слова и понятия, отдельного слова и системы слов. Эти проблемы становятся особенно важными при рассмотрении истории слов в связи с историей вещей и понятий, в связи с общей историей человеческой культуры.

В свое время К. Маркс в тезисах о Фейербахе подчеркивал, что активную сторону мышления до сих пор разрабатывали главным образом идеалисты. Материалисты меньше интересовались этим вопросом. Перефразируя эти слова Маркса, можно сказать, что и активная роль языка в процессе становления и развития общества и культуры изучалась и изучается до сих пор преимущественно учеными-идеалистами. Можно, например, указать на школу Лео Вайсгербера и другие направления современной лингвистики, рассматривающие язык как творческую силу, преобразующую мир. К сожалению, эта важная функция языка стала меньше интересовать лингвистов-материалистов.

Между тем роль языка, в частности и в особенности

его лексики, в процессе развития всей культуры человечества огромна. В этой области возникает множество интересных вопросов, и прежде всего — что чему предшествует: понятие слову или слово понятию, как происходит процесс наименования вещи или понятия, в какой мере во всем этом принимает участие сознательная воля человека? и т. д.

С 1909 г. в Германии стал выходить специальный журнал „Слова и вещи" („Wörter und Sachen"), который прекратил свое существование в начале 40-х годов. Журнал этот, во главе которого в первые годы его существования стояли такие большие ученые, как Г. Шухардт и Р. Мерингер, много сделал для сближения истории слов с историей вещей. Но это издание тоже столкнулось с трудностями, преодолеть которые не смогли его руководители. Возникли споры о том, как следует анализировать „вещи" и как быть с названиями, относящимися к абстрактным понятиям. Можно изучать такие „вещи", как орудия обработки земли или части человеческого тела, но что делать с понятиями абстрактной человеческой мысли? Сравнительно недавно один голландский лингвист отмечал подобную неясность: она, по его мнению, и привела в конце концов к фиаско этого интересного издания [1].

С начала 40-х годов в зарубежной лингвистике стало преобладать диаметрально противоположное направление в исследовании лексики. Как мы уже отмечали, ученые начали всячески отгораживать лексику от мира реальной действительности. И все это делалось под флагом защиты специфики языка, автономности и „чистоты" его лингвистических закономерностей. При этом упускали из виду едва ли не главное: забывали, что сам язык вырастает из практических нужд людей и служит им в их повседневной деятельности.

Обособление языка особенно явно обнаружилось в американской науке. „Слова — символы мыслей, а отнюдь не вещей" [2]. На подобный тезис стали опираться

---

[1] См.: P. Zumthor. В сб.: «Etymologica. Walter von Wartburg zum siebzigsten Geburtstag. Tübingen, 1958, стр. 873.

[2] F. Philbrick. Understanding English. An Introduction to Semantics. New York, 1942, стр. 24. Отсюда один шаг до утверждения: «Несомненно, реальность сама по себе — сплошная фикция» (H. Walpole. Semantics. New York, 1941, стр. 168).

все сторонники автономно-структурного изучения языка в Америке, а затем и в Европе. Больше того, некоторые ученые считали опасным и приведенный тезис: автономия языка не позволяла приводить его в соприкосновение даже с „символами мысли". В начале 50-х годов Л. Ельмслев писал: „Лингвистика описывает только схему языковых отношений, не обращая никакого внимания на то, чем являются самые элементы, входящие в эти отношения"[1]. Позднее с аналогичными заявлениями выступали некоторые ученые и у нас. „Язык, — настаивал, например, С. К. Шаумян, — есть имманентный объект, который не дан в нашем непосредственном чувственном опыте". И дальше: „В корне изменяя понятие о конкретном языке как объекте исследования, структурная лингвистика выводит изучение физической и семантической субстанции конкретных языков за пределы науки о языке". И наконец: „Надо сказать, что проблема причинности не является существенной не только для науки о языке, но и для других современных теоретических наук"[2]. Автор сочувственно цитирует Эддингтона, предлагавшего вести войну с субстанцией во всех теоретических науках.

Все эти суждения приводятся здесь лишь для того, чтобы показать исключительно широкий диапазон мнений о проблемах „Язык и действительность", „Субстанция и отношение", „Слово и понятие", „Роль языка в процессе познания". Своим семантическим аспектом язык больше всего обращен к действительности. Поэтому если признать этот аспект нелингвистическим, тогда снимается и проблема взаимоотношений языка и действительности. С таким тезисом выступал, в частности, Г. Шпет еще в 20-х годах. Он утверждал: „Вещь и знак — принципиально и изначально гетерогенны"[3]. Это положение — результат убеждения, согласно которому чувственное и отвлеченно-логическое восприятие не имеют между собой ничего общего. „Когда мы ходим по вершинам, — уточнял свою мысль Г. Шпет, — не нужно смотреть вниз, иначе начинается головокружение"[4].

---

[1] Сб. «Acta linguistica». Copenhagen, 1951, VI, No. 2—3, стр. 64.

[2] С. К. Шаумян. Структурная лингвистика как имманентная теория языка. М., 1958, стр. 5, 23 и 29.

[3] Г. Шпет. Эстетические фрагменты, вып. 2., Пг., 1923, стр. 9.

[4] Там же, стр. 42.

Трудно переоценить значение исходных теоретических позиций исследователя при решении отдельных, казалось бы частных, вопросов. Вопреки Г. Шпету и его последователям, проблема „Слова и понятия" является частью еще более широкой темы — „Язык и действительность". Именно под этим углом зрения должны анализироваться слова в книге, посвященной лексике и культуре.

Декларативное признание взаимодействия слов, понятий и вещей само по себе еще недостаточно. Совсем недавно французский ученый Фуко выступил с книгой, которая, если судить по ее названию, должна была вернуть нас к старой, все еще очень малоисследованной проблеме „Слова и вещи" [1]. Между тем Фуко сделал все, чтобы увести читателя в сторону от этой проблемы. Автор выступил с тезисом, согласно которому люди не участвуют в создании культуры общества, они не в состоянии воздействовать ни на какие социальные процессы, в том числе и на литературный язык. „Человек, — утверждает Фуко, — со временем сотрется подобно изображению на песке морского берега" [2]. Абстрактный структурализм чурается человека как чего-то „опасно-субъективного". Но без человека и человеческого общества историю языка и особенно его лексики построить невозможно. В этом еще раз убеждает нас книга самого Фуко. Автор стремился не походить на своих предшественников, не возвращаться к старой теме „Слова и вещи". Но здесь нельзя ни вспомнить глубокого суждения Гегеля, который считал, что всякое истинное произведение должно быть свободно от превратной оригинальности.

Большая тема „Слова, вещи и понятия" в наши дни остается такой же актуальной и, увы, малоразработанной, какой она была и во времена Шухардта и Мерингера.

Ономасиология — раздел семасиологии, в котором изучаются принципы и закономерности обозначения предметов и понятий, — до сих пор развивалась под знаком исследования преимущественно вещей и в гораздо меньшей степени — понятий. Такую неравномерность легко объяснить, если помнить, что проследить историю возникновения наименований конкретных вещей (напри-

---

[1] См.: M. Foucault. Les mots et les choses. Paris, 1966.
[2] Там же, стр. 396.

мер, орудий труда ремесленника, видов человеческого жилья, животных или растений и пр.) гораздо легче, чем историю возникновения номинаций явлений и факторов умственной деятельности человека. Этим определяется и неравномерность разработки разных разделов самой ономасиологии[1].

Оставляя пока в стороне упомянутую неравномерность, уже отмечавшуюся учеными, обратим внимание, что и более „легкая" часть ономасиологии (наименование вещей в собственном смысле) сопряжена с преодолением ряда теоретических трудностей лингвистического и историко-культурного характера.

Возникает общий вопрос: что чему предшествует, вещи ли словам или слова вещам? Л. Вайсгербер, следуя своей общей теории, утверждает, что „слова возникают раньше вещей" (verba ante res), чем и определяется, по его мнению, творческая роль языка в истории человеческой культуры[2]. Исследователь приводит примеры: немецкое сложное существительное *Schreibmaschine* („пишущая машина") было предложено одним из ученых уже в 1789 г., хотя сама пишущая машина изобретается значительно позднее. В 1778—1782 гг. Кемпелен проводит опыты с „говорящей машиной" (*Sprechmaschine*), а аббат Микаль демонстрирует „говорящие головы" во французской Академии. Термин *Sprechmaschine* („говорящая машина") выступает как стимул для поиска самой вещи — „говорящей машины". Ученые стали рассуждать так: если возможны „говорящие машины", то, по-видимому, должны быть возможны и живые изображения. Этим, по мнению Вайсгербера, были определены поиски *фотографии*, приведшие к ее открытию в XIX столетии. От названия к вещи — таков путь, который стремится исследовать в своих многочисленных книгах и статьях Вайсгербер и его ученики.

---

[1] См.: в частности, библиографический обзор в кн.: B. Quadri. Aufgaben und Methoden der onomasiologischen Forschung. Bern, 1952, и работы советских исследователей: Ф. П. Филин. Образование языка восточных славян. М.—Л., 1962, стр. 110—123; В. И. Абаев, Скифо-европейские изоглоссы. М., 1965, стр. 118—148; О. Н. Трубачев. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966, стр. 375—389.

[2] См.: L. Weisgerber. Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur. Düsseldorf, 2. Aufl., 1957, стр. 120—121.

На наш взгляд, Вайсгербер смешивает здесь различные явления. Его общий принцип — „слова раньше вещей" — уязвим прежде всего потому, что, как общее правило, слова не могут обозначать несуществующих вещей и несуществующих понятий, хотя в отдельных случаях слова, выступая в функции катализаторов, могут подтолкнуть „оформление" некоторых вещей и понятий, как то было с наименованиями типа *инерция* или *кибернетика* в истории физики и математики. Но, во-первых, такие слова обычно становятся терминами; во-вторых, сама их жизнь в языке и науке подготавливается развитием материальных условий (в самом широком смысле) жизни общества.

7 Проблема — что раньше, слово или вещь (понятие)? — может подвергаться всевозможного рода аберрациям, с которыми обязан считаться исследователь. Чтобы избежать подобных аберраций, нужен строго исторический подход к проблеме. Поясним сказанное.

Термин *средние века* появился в Европе в XV столетии в кругах ученых для обозначения полосы жизни европейских народов, лежащей между древним миром, существование которого, по мнению гуманистов, закончилось в V в. падением Римской империи, и новым временем, как воспринимали они свою эпоху [1]. Позднее термин *средние века* распространяется и на тот исторический период, когда самого этого термина еще не существовало. Термин как бы ретроспективно стал обозначать эпоху, еще не знавшую данного термина. В наши дни ведутся жаркие дискуссии и о термине *Возрождение*: речь идет о том, относится ли этот термин лишь к определенному периоду в жизни европейских народов, или подобное обозначение следует распространить и на определенную эпоху в истории других народов, населявших другие страны и континенты? [2] Независимо от того или иного ответа на подобные вопросы, факты показывают

[1] См.: Н. И. Конрад. *Средние века* в исторической науке. В сб.: «Из истории социально-политических идей (к 75-летию акад. В. П. Волгина)». М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 76.

[2] См.: Б. В. Горнунг. Существовал ли Ренессанс XII века? В сб.: «Историко-филологические исследования (к 75-летию акад. Н. И. Конрада)». М., «Наука», 1967, стр. 272—282.

историческую сложность и подвижность соотношений вещей (понятий) и их наименований. Ретроспективно все говорят о *юморе* в „Дон-Кихоте" Сервантеса, хотя современного понятия *юмор* в ту эпоху еще не существовало. Пишутся целые книги об идее *прогресса* в разные исторические периоды, причем авторы подобных исследований обычно не считаются с тем, когда возникает слово *прогресс* и в каком значении оно употребляется в разные эпохи[1].

Подобные примеры (о них подробнее сообщается в последующих главах книги) показывают, насколько осторожен должен быть историк языка и культуры, анализирующий слова и термины широкого общественного диапазона.

Дело в том, что даже в тех случаях, когда слова возникают как бы по формуле Вайсгербера („слова раньше вещей"), сама „презренная действительность" детерминирует их появление на свет.

Разберемся в этом. Некоторые термины авиации, например, складывались задолго до появления авиации, когда человек лишь мечтал о создании летающих аппаратов тяжелее воздуха. Мечты эти были вызваны ж и з н ь ю, у с л о в и я м и м а т е р и а л ь н о г о с у щ е с т в о в а н и я ч е л о в е к а, р о с т о м т е х н и к и. Справедливость данного утверждения может быть доказана разными фактами, в том числе и фактами языка.

Во Франции, где возник термин *авиация,* первоначально говорили *navigation aérienne* („воздушная навигация"). Это словосочетание встречается уже в 1860 г., а через четыре года его употребил Виктор Гюго. К этому же времени (1864) в Париже организуется „Общество воздушной навигации" (Société de navigation aérienne), просуществовавшее недолго. Возникает терминологическое противопоставление *navigation* („навигация") — *navigation aérienne* („воздушная навигация"). Новое терминологическое словосочетание (*navigation aérienne*) формируется как бы в недрах старой лексики: *navigation* („навигация") было известно французскому языку с XIII столетия (употреблялось по отношению к морским и речным кораблям). Уже в 1859 г. писатель и филолог

---

[1] См., например, много раз переиздававшуюся монографию: J. B u r y. The idea of progress. New York, 1955.

Лаландель предложил термин *aviation* („авиация"), а через пять лет он же мотивировал преимущество нового термина, ссылаясь на то, что от словосочетания *navigation aérienne* невозможно образовать дериваты, в том числе и прилагательное, столь необходимое в эпоху, когда создание летательных аппаратов тяжелее воздуха было „поставлено на повестку дня" всем ходом развития техники[1].

Термин *авиация* (aviation, 1859 г.) действительно возник раньше понятия, которое позднее он стал обозначать, и даже раньше вещи (*avion* — „самолет", 1875 г.), с которой затем он вступил в прочный контакт. Однако подобное предшествование было обусловлено самой жизнью: проблема будущих „аппаратов тяжелее воздуха" широко обсуждалась не только в специальной научной литературе той эпохи, но и в деловых кругах, в художественной литературе и т. д. Любопытно, что сам Лаландель был автором книги „Язык моряков" (1859), где оживленно дебатировались вопросы терминологии.

Следовательно, даже в тех случаях, когда, казалось бы, все совершается по формуле „слова раньше вещей (понятий)", фактически дело обстоит иначе: слова, в особенности слова-термины, могут временно опережать действительность, хотя в конечном счете именно эта действительность во всех ее многообразных проявлениях детерминирует возникновение и слов и терминов. В той же мере, в какой мысли человека в состоянии „забегать вперед" (мечты о будущем), этой же способностью обладают и слова, обозначающие подобные мысли. Все это показывает, что — общее правило! — слова создаются одновременно с вещами (понятиями) в силу самого принципа неразрывной связи языка и мышления, хотя в отдельных случаях соотношение между словами и вещами (понятиями) может осложняться, обычно под влиянием самой действительноти, самих условий жизни человеческого общества в ту или иную историческую эпоху.

Датировка слов и терминов, относящихся к определенной ономасиологической области, затрудняется по причине некоторой неопределенности границ, замыкающих интересующую нас область. Так, если изучаем, на-

[1] См.: L. Guilbert. La formation du vocabulaire de l'aviation. Paris, 1965, стр. 32 и стр. 598.

пример, слова и термины железнодорожного дела, то возникает вопрос, насколько допустимо изолировать строительство желёзных дорог в XIX в. от строительства проселочных и шоссейных дорог, которое проводилось и в предшествующие столетия, в том числе и в античную эпоху. Некоторые термины железнодорожного дела оказываются общими с терминами проселочных и иных дорог, относящихся к совсем другим историческим периодам. Поэтому XIX век — век начала сооружения железных дорог—вступает в контакты с другими столетиями и тем самым осложняет хронологические границы данной ономасиологической области. Сложность границ различных понятий осложняет и принцип установления границ определенной лексической (ономасиологической) сферы слов и терминов, связанных между собой.

Трудности возрастают в случае, когда термины относятся к общественно-политической области и приобретают идеологическую окраску.

Известны, например, попытки превратить Цицерона в монархиста на основе неправильно истолкованных слов, употребляемых в его трактатах „О государстве" и „Об ораторе". Во времена Цицерона в латинском языке не было эквивалента для греческого слова *politikos* („государственный деятель"). Поэтому Цицерону приходилось либо описательно передавать это греческое слово, либо с помощью существительного *rector* („правитель"). Некоторые комментаторы Цицерона стали отождествлять rector с *самодержцем*. Отсюда и возникло представление о Цицероне как о сторонника монархической власти, хотя в действительности подобные идеи были ему чужды [1].

Наличие или отсутствие в языке известного периода того или иного слова может привести к далеко идущим выводам. Чтобы избежать ошибочных выводов, слова любого языка должны исследоваться не изолированно, но в определенной системе. Еще важнее подчеркнуть другое: в лексике подобного рода система обычно выступает как система двойная — собственно лексическая и понятийная. Этим двойным своим планом система

---

[1] См.: И. М. Тронский. Построение трактата Цицерона «О государстве» и его политические тенденции. «Доклады и сообщения филологического факультета ЛГУ», вып. 1, 1949, стр. 180—181.

в лексике отличается от других систем в языке, в частности и в особенности от системы в фонологии.

Понятийную систему следует понимать широко. Она должна включать в себя и систему реалий, без которой невозможно разобраться и в системе слов.

Итальянское существительное *violoncello* („виолончель") деривативно представляет собой уменьшительную форму от violone. Следует при этом знать (роль реалий!), что *violone* некогда означало „контрабас". От *контрабаса,* как от определенной реалии, сравнительно легко представить *виолончель* — инструмент меньшего размера, чем контрабас. Чисто понятийная уменьшительность (*контрабас — виолончель*) в языке наших дней уже не совпадает с уменьшительностью грамматической (деривативной). Здесь отношения складываются иначе: *violone—violoncello.* В свою очередь *violone* (старое значение „контрабас") деривативно выступает как увеличительная форма от *viola* („виола") — старинного струнного инструмента, популярного вплоть до XIX столетия. Уменьшительность и увеличительность понятийные не совпадают здесь с уменьшительностью и увеличительностью чисто деривативными, хотя знание первых необходимо для более глубокого понимания вторых. Вместе с понятийной системой отношений в лексику языка могут „вторгаться" диахронные значения слов, ставшие уже архаичными в языке нашего времени.

Задача исследователя как раз и заключается в том, чтобы, установив взаимодействие понятийной и лексической систем, затем все „распределить по местам" и не приписывать значений слов, характерных для одной исторической эпохи, значениям слов иного исторического периода (в современном итальянском языке, в частности, *контрабас* именуется *contrabasso*) [1].

Реалии могут изменяться быстрее слов и тогда словам приходиться „приспосабливаться" к реалиям. Но и слова в состоянии „уходить" от реалий по причине несовпадения двух разных систем. И все же постоянное,

---

[1] Упомянутую ономасиологическую проблему немецкий и английский языки решают иначе. Здесь чаще всего употребляется *cello* (сокращение от *violoncello*) для обозначения *виолончели* (ср., например, немецкое *Celloabend* «вечер виолончельной музыки») — еще одно свидетельство различных форм взаимодействия понятийных и лексических систем.

непрерывное и глубокое взаимодействие обеих систем — лексической и понятийной — составляет важнейшую характерную черту самой лексической системы, особенно системы слов-терминов.

8 Несмотря на всю очевидность положения, согласно которому слова любого языка вступают в разнообразные связи друг с другом и тем самым формируют лексическую систему, теоретическое истолкование понятия „лексическая система" сопряжено с преодолением ряда затруднений. Вновь возникает множество вопросов. В какой степени система в лексике исключает или подавляет индивидуальную жизнь слова в языке? Как понимать лексическую систему, если она всегда остается открытой: новые слова постоянно обогащают язык, а некоторые бытующие слова становятся архаичными? В чем специфика лексической системы в отличие от системы в морфологии и фонологии?

Обратим внимание пока лишь на первый вопрос. Еще в 20-х годах нашего столетия лингвисты стали писать об асимметрии языкового знака. Так, если винительный падеж обычно выступает как падеж прямого объекта, то об именительном падеже нельзя сказать, что он имеет противоположное значение. Соотносительные в одном плане, эти падежи оказываются несоотносительными в другом плане. Они соотносительны по принципу: именительный — прямой падеж, винительный — основной косвенный падеж во многих флективных индоевропейских языках, но эти же падежи несоотносительны в плане обобщенной грамматической семантики: здесь именительный не противостоит винительному, а выступает в своей самостоятельной функции (прямой падеж, падеж-название или падеж номинативной функции и пр.).

Асимметрия знака в еще большей степени характерна для системы в лексике. Разумеется, *большой* и *маленький* (или *малый*), *крепкий* и *слабый* могут рассматриваться как прилагательные с противоположным значением. Но, противопоставленные в одних своих значениях, они теряют оппозицию в других значениях. *Большой палец* на руке не противостоит *маленькому пальцу*, но может быть противопоставлен *мизинцу* или любому другому пальцу, в своем наименовании не соотносящемуся с

маленький. Подобные расхождения весьма типичны по причине полисемии большинства слов всех естественных языков мира.

Важно и другое: если о противоположности прилагательных типа *большой* и *маленький* все же вполне возможно говорить, то существительные типа *жилище, дом, хижина, дача, квартира, апартаменты* и пр. вступают в совершенно иные отношения. Здесь можно усмотреть субординацию родового (*жилище*) и видового (*квартира*) понятий, употребительных (*квартира* и др.) и устаревших (*апартаменты*) наименований и т. д. Семантические связи между подобными словами оказываются уже иными по сравнению со смысловыми отношениями слов типа *большой* и *маленький*. Все это показывает, что семантические контакты между разными словами одного и того же языка опираются на разнообразные понятийные отношения, которые постоянно дают о себе знать при анализе той или иной группы слов. Система в лексике легко распадается на ряд подсистем, каждая из которых сохраняет связи с соответствующей подсистемой понятий.

Другая особенность лексической системы заключается в том, что она не сводит на нет, не уничтожает индивидуальной жизни отдельных слов. Находясь в системе или в одной из ее подгрупп (подсистем), слова сохраняют и известную самостоятельность и независимость. Это относится к словам самостоятельным или, как их обычно называют, знаменательным. Поэтому неправомерны заявления тех лингвистов, которые лишают слово всякой самостоятельности и вслед за Соссюром предлагают искать „единицы языка" за пределами слова.

Сначала ученые стали сомневаться в реальности слова, о чем речь уже шла в первом разделе этой главы. Затем возникли сомнения не столько в самом слове, сколько в его самостоятельности. Последователи Ельмслева и Хомского всячески стремились лишить слово прежде всего его самостоятельности, с тем чтобы затем уже распространить сомнения на природу самого слова вообще.

Можно привести такое сравнение. Подобно тому как логическое познание не сводит на нет познания чувственного, а вступает с ним в определенные отношения — различные в разных сферах с преобладанием то логиче-

ского, то чувственного начала, — так и система (известная абстракция) не сводит на нет индивидуальной жизни слова, в значительной степени основывающейся на чувственных элементах языка и в первую очередь его лексики.

Соотношение чувственного и логического — вечная проблема процесса познания. Весьма существенна она и для языка. К знаменитому принципу Локка „нет ничего в разуме, чего раньше не было бы дано в ощущении" (nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu), Лейбниц в свое время добавил — „кроме самого разума" (nisi intellectus ipse), подчеркнув тем самым постоянное взаимодействие чувственного и логического познания. То что представляется наивному сознанию „чисто чувственным", может заключить в себе известную долю логического обобщения, которое в свою очередь вырастает из ощущений. И все же вопрос о первичности одного из этих взаимодействующих начал (чувственного и логического) очень важен для определения философской позиции интерпретатора.

Для лингвистов-материалистов важнейшее значение имеет следующее положение В. И. Ленина: „От живого созерцания к абстрактному мышлению *и от него к практике* — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности"[1]. Без живого созерцания самого материала языков мира невозможно строить их систему, которая в свою очередь должна быть вновь проверена на практике.

Всякий раз сторонники „голой системы" в лексике оказывались в затруднительном положении. Конкретный материал языков мира выступает против их доктрины. Поэтому в последние годы отдельные лингвисты стали подчеркивать роль индивидуальной жизни и индивидуальной истории слова[2]. Сказанное не означает, разумеется, что системные отношения в лексике отодвигаются на задний план. Но эти отношения вступают во взаимодействие с отдельными словами, сохраняющими известную самостоятельность. В наше время сама индивиду-

[1] В. И. Ленин. Философские тетради. М., Изд-во полит. литературы, 1969, стр. 152—153. (Курсив автора.)

[2] См., например: R. Arveiller. Contribution à l'étude des termes de voyage en français. Paris, 1963, стр. 552.

альная история слова должна рассматриваться как бы на фоне всей лексики определенной эпохи и определенного языка. В этом отношении возврат к индивидуальной жизни и индивидуальной истории отдельных слов не представляется возвратом к лингвистике прошлого столетия, а выступает как синтез такого осмысления лексики, при котором целостная система, сохраняя общее значение, сама складывается из отдельных элементов (слов), не теряющих известной самостоятельности в системе целого[1].

Мы уже имели возможность убедиться, что отдельные слова не всегда теряются в общем контексте, а в случае художественного контекста (контекста подлинно художественного произведения) они даже способны „светиться как звезды". Роль контекста весьма существенна. Контекст повседневной речи не создает таких благоприятных условий для жизни отдельных слов, как контекст художественный. Контекст, в котором обычно бытуют термины, более благоприятен для сохранения известного самостоятельного значения самих терминов, чем контекст повседневной речи — для самостоятельного значения постоянно употребляемых слов. Со всеми подобными различиями необходимо считаться при постановке общего вопроса о лексической системе и отдельных словах.

Всякая языковая система (в фонетике, в грамматике, в лексике, в стилистике) является результатом взаимодействия двух сил — тех, которые свойственны самому языку, и тех, которые формируются в сознании человека, стремящегося внести в язык определенный порядок, т. е. привести его в систему.

Не так давно бельгийский лингвист Э. Бюиссанс сформулировал это положение несколько односторонне: „Язык, — писал он, — сам по себе не образует системы... Систему формирует сознание"[2]. Думается, что и в са-

---

[1] См.: K. Baldinger. Semasiologie, Versuch eines Überblicks. Berlin, 1957, стр. 27; E. Coseriu. Lexikalische Solidaritäten. «Poetica», 1967, № 3, стр. 293—302; К. А. Левковская. Теория слова. М., 1962, стр. 52—60; R. Hallig und W. von Wartburg. Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie, 2. Aufl. Berlin, 1963, стр. V—XV; Н. М. Шанский. Очерки по русскому словообразованию. М., 1968, стр. 82—87.

[2] См. сб.: «Zeichen und System der Sprache». Berlin, 1961, 1, стр. 47.

мом языке как явлении определенного общественного сознания, тесно связанного со всем мышлением человека, имеется определенная система. Но, разумеется, современная теория языка стремится усилить эту систему, вскрывая связи и отношения там, где они не видны невооруженному взгляду и как бы скрываются в недрах языка. Обнаруженные и осмысленные, подобные связи и отношения, постулирующие систему, становятся более сильными и очевидными, чем в период их бессознательного пребывания в самом языке.

Система в лексике больше нуждается в системе, как бы идущей от теории, чем система в морфологии, где она дана более обнаженно в самом языке. Разумеется, и в морфологии система нуждается в теоретическом осмыслении (недаром ее обнаружили поздно), но здесь она представлена все же эксплицитно. Не последнюю роль в отмеченном различии играет и факт сравнительно большей самостоятельности отдельных элементов в лексике, чем соответственно отдельных элементов в морфологии или в фонетике. Отсюда и некоторая „разбросанность" лексической системы, которая нуждается в теоретическом упорядочении. Отсюда и важность сознательного воздействия на лексику, особенно в сфере терминологии.

Проблема сознательного воздействия на язык относится к трудным проблемам науки о языке. Напомним, что во второй половине прошлого столетия младограмматики полностью отрицали возможность подобного воздействия. Но интерес к литературным языкам, возникший позднее, изменил картину. Лингвисты начали понимать, что литературный язык в гораздо большей степени поддается разумной регламентации, чем язык общенародный. В самом конце прошлого века Мишель Бреаль в своей известной книге, посвященной семасиологии, даже выдвинул волю человека в качестве основной движущей силы развития языка[1].

Не поднимая здесь этого вопроса во всей его сложности, обратим внимание лишь на то, что существенно для темы настоящей книги.

О прямом воздействии людей на язык можно гово-

---

[1] См.: M. Bréal. Essai de sémantique. Paris, 1897, стр. 6 и сл. О роли сознательного воздействия в истории литературных языков см.: Р. А. Будагов. Литературные языки и языковые стили. М., 1967, стр. 27—40, 370—374.

рить лишь по отношению к литературным языкам, где понятие нормы, понятие правильного и неправильного, выразительного и невыразительного давно и широко дебатируются в разных странах. Несомненно и другое: лексика, как и стилистика, относится к тем сферам языка, где подобное влияние человеческой воли осуществляется легче и проникает глубже, чем в сфере фонетики и морфологии, слабо поддающихся аналогичному воздействию. Это очевидно. Гораздо менее очевидно другое: степень самого влияния и пути его практического выражения в языке.

Дело в том, что теория может предписывать литературному языку одно, а носители этого языка (речь идет о так называемых средних представителях данной языковой нормы) предпочитают не замечать подобных предписаний, упорно продолжая говорить по-своему. Чаще всего так и бывает. Тонко подметил еще Бернард Шоу: „Средний англичанин не любит говорить правильно по-английски"[1]. То же следует сказать о среднем французе или среднем норвежце. Чтобы изменить определенным языковым привычкам, требуется немалое усилие, немалое внимание и — это главное! — желание говорить согласно литературной норме и не щеголять „уличным языком", который в состоянии казаться особо выразительным. Для понимания всего этого требуется известная общая культура говорящего. А она-то часто отсутствует, в особенности в определенных условиях жизни „средних носителей языка" в разных странах.

В свое время Д. С. Лихачев в статье, написанной в 1938 г. и опубликованной позднее, подметил, что арготические слова чаще всего употребляются людьми, которые не могут или не хотят правильно понять и правильно оценить факты и явления, с которыми они непосредственно сталкиваются в повседневной жизни. У плохого бухгалтера, например, счета *не танцуют, не пляшут*, т. е. не сходятся, а когда они сходятся, то говорят они *стáкнулись*. „Арготирующее слово, — замечает исследователь, — показывает, что перед данным явлением арготирующий пришел в тупик"[2]. Чтобы отказаться от тако-

[1] Э. Хьюз. Бернард Шоу. М., 1968, стр. 247.

[2] Д. С. Лихачев. Арготические слова профессиональной речи. В сб.: «Развитие грамматики и лексики современного русского языка». М., Изд-во АН СССР, 1964, стр. 347.

го рода слов и усвоить литературную норму, необходимы не только знания, но — как ступень к ним — и известная общая культура, культура поведения на производстве, в школе, в высшем учебном заведении, на улице и т. д. Это позволяет утверждать, что важнейшим условием, способствующим влиянию теории языка на язык „средних людей", является их общая культура, их положение в обществе. Поэтому в разные эпохи и в разных странах интересующее нас влияние осуществляется совсем неодинаково.

9 В 1757 г. берлинская Академия предложила конкурсную тему: „Как следует понимать влияние людей на язык и языка — на людей". На эту тему представили сочинения многие авторы, имена которых в настоящее время совершенно забыты. Позднее, в 1770 г., на конкурсную тему ответил и молодой Гердер. Первая часть его трактата „О происхождении языка" имела заголовок, сформулированный в виде вопроса: „Могли ли люди, предоставленные самим себе, изобрести язык?" Желая обосновать „человеческое происхождение языка", в отличие от распространенного в ту эпоху представления о его „божественном начале", Гердер стремился показать, как сами люди помогали „оформиться языку". Язык не только отличает человека от животного, но и совершенствуется под воздействием „воли людей". И хотя подобную зависимость языка от его носителей Гердер понимал еще несколько наивно и прямолинейно (в ту эпоху это было неизбежно), сама постановка вопроса была у него смелой и прогрессивной[1].

Любопытно, что во вторую половину века Просвещения возможность влияния человека на язык признавалась учеными и философами разных направлений. Знаменитому шведскому натуралисту Карлу Линнею (1707—1778) приписывается афоризм: „Кто не знает названий, тот лишается и возможности познать вещи" (nomina si nescis, perit et cognitio rerum). Эта мысль бы-

---

[1] См.: И. Гердер. Избр. соч., ред. и коммент. В. М. Жирмунского. М., 1959, стр. 133—155; А. Л. Погодин. Язык как творчество. М., 1913, стр. 416—430.

ла близка и французскому мыслителю А. Тюрго (1727—1781), считавшему, что с помощью слов-знаков люди фиксируют понятия, необходимые им в их повседневной жизни [1].

Уязвимость подобного истолкования вопроса обнаруживалась в неразличении общенародного и литературного языка, бытовой лексики и научных терминов. И главное, еще не были поняты общие тенденции развития языков народов мира. Однако само желание влиять на язык и направить его по „разумному руслу" весьма характерно для философов, ученых и писателей XVIII столетия.

На протяжении XIX и текущего XX в. вопрос о том, как следует понимать воздействие человека на язык и на его различные уровни, решался в прямой зависимости от общих взглядов тех или иных лингвистов, того или иного научного направления. Ф. Боппу, как и большинству первых компаративистов, эта проблема не казалась существенной: они ставили акцент на роль „механических законов" в истории языков мира. Внешние формы языков, понимаемые как формы преимущественно морфологические, интересовали лингвистов первой половины минувшего столетия гораздо больше, чем формы и категории семантические, синтаксические и стилистические. Примерно эту же традицию продолжает развивать и А. Шлейхер, много сделавший для развития индоевропейской лингвистики. Но совсем иной подход к проблеме „Человек и язык" был характерен для В. Гумбольдта. Всячески подчеркивая значение „внутренних форм" и „внутреннего содержания языка", Гумбольдт считал названную проблему одной из центральных в общей теории. „Чтобы язык, — писал он, — был обработанным и в то же время народным, необходим его постоянный переход от народа к писателям и грамматистам, а от них вновь в уста народа" [2]. У нас в России эту же мысль по-

---

[1] См.: А. Тюрго. Избр. философск. произв. М., 1937, стр. 11.

[2] В. Гумбольдт. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода, пер. акад. П. Билярского. СПб., 1859, стр. 186. Об этих мыслях Гумбольдта см. в кн.: Р. Гейм. Вильгельм фон Гумбольдт. М., 1898, стр. 373—374. Иначе ставится вопрос в работе: R. Brown. W. von Hunboldt's conception of linguistic relativity. Hague, 1967.

своему и ярко развивал А. Потебня почти во всех своих сочинениях.

Совсем иную позицию в 70—80-х годах минувшего столетия заняли младограмматики. Вновь перенеся акцент на „механические явления" языка и на действие фонетических законов, будто бы не знающих исключений, младограмматики фактически сняли проблему „Человек и язык" как проблему самостоятельную. Она казалась им второстепенной. Лишь диссиденты младограмматизма, такие, например, как Шухардт или Бреаль, продолжали ее развивать.

В начале нашего века Ф. Соссюр примкнул к младограмматикам в оценке проблемы „Человек и язык". Как это ни парадоксально с первого взгляда, Соссюр и младограмматики — антиподы во многих отношениях — сблизились в истолковании проблемы „Человек и язык". Соссюр выводил понятие литературного языка за пределы той сферы, которую он называл „внутренней лингвистикой". Автор „Курса общей лингвистики" призывал „отличать естественное, органическое развитие языка от таких его искусственных форм, как литературный язык"[1]. В той же мере, в какой сознательное отношение к языку обнаруживается прежде всего в сфере литературного языка, сама проблема „Человек и язык" представлялась и Соссюру искусственной, выходящей за пределы „внутренней лингвистики".

На протяжении первой половины нашего столетия интересующий нас вопрос о влиянии человека на его родной язык разрабатывался в тех лингвистических направлениях, для которых было характерно явно идеалистическое понимание взаимоотношений бытия и сознания. Имеем в виду эстетическую школу К. Фосслера, гипотезу Сепира—Уорфа и некоторые другие лингвистические концепции. Тем самым еще раз подтверждаются слова К. Маркса (в его „Тезисах о Фейербахе"), о которых уже упоминалось в шестом разделе этой главы: ученые предоставляли идеалистам разработку деятельной стороны мышления. Этот упрек Маркса сохраняет свое значение вплоть до наших дней. Во всяком случае в материалистической науке активное воздействие языка

[1] Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, стр. 44.

на человека и на его культуру исследовано все еще очень мало.

Между тем некоторые наблюдения, сделанные в свое время Уорфом, находят подтверждение в экспериментах современной психолингвистики[1]. Напомним опыты Уорфа. Сравнительный анализ надписей типа „*Полные газолиновые бочки*" и „*Пустые газолиновые бочки*" показал, что там, где вывешивалась первая надпись, пожара обычно не возникало; там же, где красовалась вторая надпись, пожар легко вспыхивал, так как лица, проходившие мимо пустых газолиновых бочек, оказывались под бессознательным психологическим воздействием прилагательного *пустой:* пустые бочки, даже „из-под газолина", не представлялись опасными. Такими казались полные бочки. В действительности все складывается иначе: в пустых газолиновых бочках разреженный воздух легче поддается воспламенению, чем в полных бочках, где, соответственно, уменьшается и опасность[2].

Это лишь отдельные случаи влияния языка на „поведение людей в обществе". Трудность самой проблемы заключается в том, что ее гораздо легче представить себе в виде суммы примеров, чем в виде определенной системы. До сих пор остается не вполне ясным, возможно ли говорить о системе воздействия языка на человека и человека на язык, либо приходится ограничиваться пока лишь разрозненными иллюстрациями, интересными, но как бы „несобранными".

Здесь надо вспомнить и то, о чем говорилось в предшествующих разделах — об известной самостоятельности отдельных слов в системе слов. Мы имели уже возможность убедиться, что системный характер лексики не противоречит некоторой самостоятельности слов, обычно относимых к так называемым знаменательным частям речи. Подобная самостоятельность возрастает по мере обращения к „культурным словам" или к „словам-идей", как их нередко называют. Академик Л. В. Щерба был

---

[1] См., например: T. Slama-Cazacu. Introducere în psiholingvistica. Bucuresti, 1968.

[2] См. статью Б. Уорфа в сб. памяти Э. Сепира: «Language, Culture and Personality». Wisconsin, 1941, стр. 75—83, и статьи Уорфа, включенные в сб. «Новое в лингвистике», вып. 1. М., 1960, стр. 135—198.

глубоко прав, когда, защищая системный характер лексики, вместе с тем утверждал, что каждое мало-мальски сложное в семантическом отношении отдельное слово „должно быть предметом научной монографии"[1].

10 Итак, проблема взаимоотношений слов и понятий является центральной проблемой лексикологии, лексикографии и семасиологии. Между тем за последние два десятилетия эта проблема оказалась отодвинутой на задний план во многих работах советских лингвистов. Ее стали опасаться: как бы ни получилось смешения языка и мышления, как бы ни была утрачена „чистота лингвистического ряда". Разумеется, смешивать разные явления не следует. Но нельзя не учитывать, что сама природа *слова* такова, что лингвист обязан рассматривать и анализировать взаимодействие слов и понятий, если он считается с реальными особенностями естественных языков мира, с особенностями их словарного состава. Поэтому „обойти" проблему слова и понятия нельзя, одновременно не исказив природу самого слова, природу его функций в процессе коммуникации.

Больше того, все остальные проблемы лексики являются производными от этой основной проблемы „Слова и понятия". Иначе и быть не может, если понимать язык как социальное явление, как особое средство коммуникации, в котором выражаются мысли и чувства людей, говорящих на данном языке.

В многочисленных дискуссиях о социальной природе языка наметились два центральных ее понимания. Согласно одной точке зрения, социальная природа языка обнаруживается во всевозможных экстралингвистических факторах: в условиях развития языка, в способах влияния на язык „социальных институтов" и, шире, во всевозможных других влияниях (письменности, литературы, науки и т. д.). Подобная концепция выводит социальную природу языка за пределы самого языка. Сторонники подобной концепции рассуждают примерно так:

---

[1] Л. В. Щерба. Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. 1. Л., 1958, стр. 72.

язык социально обусловлен теми сферами и теми институтами, с которыми он соприкасается. Школа, например (тоже социальный институт), не может не оказывать воздействия на язык, точно так же как не могут оказаться в стороне от языка различные формы письменности, художественной литературы, науки, искусства. При таком понимании „социальной природы языка" сам язык в собственном смысле этого слова оказывается как бы за пределами категории „социального": исследователи говорят не о социальной природе языка, а о социальной природе тех явлений, тех факторов и тех сфер, с которыми живой естественный язык всегда соприкасается[1].

Спору нет, социальная природа явлений и факторов, с которыми взаимодействует язык, существенна и для самого языка. Еще важнее, однако, другое. Является ли язык как явление sui generis социальным феноменом, или его социальная природа проявляется лишь во взаимодействии с экстралингвистическими факторами? Вот здесь-то и выступает вперед вторая концепция, получившая развитие в советском языкознании, согласно которой социальная природа языка должна быть обнаружена не только в формах взаимоотношений языка с другими социальными институтами, но и в с а м о м я з ы к е как средстве общения между людьми, как в „действительной реальности мысли".

Попытаемся временно отвлечься от взаимодействия языка с другими социальными явлениями и спросим: в чем обнаруживается социальная природа самого языка? Чтобы ответить на этот большой вопрос, зададим себе целую серию вопросов более специальных. Почему существуют разные языковые стили? Почему говорят несколько иначе, чем пишут? Почему имеются разные произносительные, грамматические, лексические и стилистические нормы в пределах одного языка в одну и ту же историческую эпоху? Почему во всех языках бытует специальная профессиональная лексика? Почему некоторые языки знают многочисленные формы для каждого из личных местоимений в зависимости от того, кто обращается и к кому обращаются? Таких «почему» можно предлагать десятки. Ответы на подобные вопросы покажут,

[1] Так поступает, например, Б. А. Серебренников («Об относительной самостоятельности развития системы языка». М., 1968).

что язык отнюдь не безразличен к социальным, профессиональным, возрастным и прочим „членениям" общества.

Могут возразить: но это тоже внешние факторы, обнаруживаемые лишь во взаимодействии языка с другими социальными институтами. Чтобы ответить и на этот вопрос, надо иметь в виду следующее. Разумеется, профессиональная лексика, например, в любом отдельном языке возникает в результате взаимодействия самого языка с таким социальным фактором, как профессиональное членение общества. Но, возникнув из взаимодействия лингвистических и экстралингвистических факторов, профессиональная лексика затем д е л а е т с я д о с т о я н и е м с а м о г о я з ы к а, становится явлением внутренним, лингвистическим.

Отличие разговорной речи от письменной тоже обусловливается взаимодействием разных категорий — лингвистических и экстралингвистических. Но, однажды возникнув, отмеченная дифференциация начинает характеризовать собственно язык. Поэтому в наше время составляются даже целые грамматики разговорной речи, отличные от грамматик речи письменной. Так, явления и категории, возникшие как бы на стыке лингвистических и экстралингвистических факторов, позднее становятся категориями самого языка. Социально обусловленным язык оказывается не только во взаимоотношениях с другими социальными институтами, но и сам по себе, в своем внутреннем членении, в своих собственных потенциях.

Разумеется, отмеченная проблема очень сложна и ее нельзя упрощать. Следует считаться с тем, что на разных уровнях языка его социальная обусловленность обнаруживается по-разному. Сама глубина социальных „пересечений" языка неодинакова в его различных сферах. И все же в целом социальная природа языка обусловлена назначением языка, его важнейшими функциями, его ролью в обществе.

Некоторые ученые односторонне и неправомерно противопоставляли формальное социальному. Это начало противоречить и лучшим традициям советской лингвистики, и самой сущности языка, его функциям и его внутреннему членению. Поэтому в наши дни вновь возрождается интерес к большой, широкой и сложной проблеме,

имеющей множество аспектов, — к проблеме языка и общества.

Сказанное, разумеется, не означает, что роль самых разнообразных формальных факторов в языке не существенна. Роль эта велика и очень существенна. Речь идет лишь о преодолении явно ошибочной альтернативы: или формальное, или социальное.

Социальная обусловленность языка определяется, таким образом, не только взаимоотношениями языка с другими общественными институтами, но и природой самого языка[1].

Как видим, система языка — производное понятие, детерминированное социальной природой языка. Об этом хорошо пишет известный польский языковед В. Дорошевский: „Соотношение языковых форм (конструкций) не укладывается в геометрические фигуры, и степень их системности нельзя точно определить, не учитывая их внеязыковой социальной значимости. Смысл понятия системности — в его социальном характере. Никакого иного смысла это понятие иметь не может: системно то, что является нормой в определенной среде"[2]. И несколько дальше: „Язык всецело человечен"[3]. Такое понимание системы представляется весьма плодотворным (за исключением ошибочного отождествления социального и внеязыкового). К сожалению, многие ученые переводят оппозицию языкового и социального в план внешних и внутренних факторов развития, несколько наивно предполагая, что внутренние стимулы движения языка социально не обусловлены. В действительности язык в целом детерминирован социально. Весь вопрос в том, как подобная обусловленность проявляется в разных сферах и уровнях языка. Здесь-то и сказываются различия.

Уже отмечалось в предисловии, что в 1922 г. Фердинанд Брюно выпустил книгу „Мысль и язык", в которой

---

[1] Термин «социолингвистика» сейчас широко употребляется и в американской науке, где он возник гораздо позднее, чем в советском языкознании. Не говорим уже о различии в самом истолковании этого важного термина.

[2] В. Дорошевский. Несколько слов о понятии системы в языке. В сб.: «Проблема современной филологии». М., «Наука», 1965, стр. 125.

[3] Там же, стр. 128.

всё построение определялось принципом — от мысли к языку, от мысли к формам ее выражения и движения в языке. Автор предвидел упреки „в идеологизме". Критики Брюно выступали под флагом защиты специфики языка. Они предлагали иные построения, в которых язык „очищался" от всяких связей с мышлением. Прошло много лет. Работы критиков Брюно сейчас забыты, тогда как большая книга Брюно стала классической и постоянно переиздается во Франции[1].

Еще разительнее пример с четырехтомным исследованием А. А. Потебни „Из записок по русской грамматике". Основанное на принципе всестороннего взаимодействия языка и мышления, оно продолжает сохранять всю свою актуальность и в наши дни, несмотря на без малого столетие, отделяющее нас от времени выхода в свет первого тома этого глубокого и проникновенного сочинения (1874). Примерно в ту же эпоху Н. Крушевский писал о „законе соотношения мира слов миру мыслей"[2]. Гораздо позднее сходный тезис защищал и А. Шахматов в своем ярком и фундаментальном „Синтаксисе русского языка" (1925—1927).

Социальная обусловленность языка и его связь с мышлением становятся еще очевиднее при анализе лексики.

Ее изучение может вестись не только в связи с появлением новых слов, но и в связи со стремлением глубже понять „жизнь слов", уже давно известных, получивших широкое распространение нередко во многих языках. История слов — это не только история этимологий, но и история всего последующего их движения в языке и в обществе. Советский языковед Б. А. Ларин был прав, когда подчеркивал важность „современной истории слов"[3]. Это не парадокс. История слов должна быть повернута не только в прошлое. Она обращена и к современности: слова́, в особенно-

[1] Высоко отзывался о ней и Л. В. Щерба (см. его «Избранные работы по языкознанию и фонетике», т. I. Л., 1958, стр. 22).

[2] Н. Крушевский. Очерк науки о языке. Казань, 1883, стр. 69.

[3] См. вводную заметку Б. А. Ларина к истории отдельных слов в журн. «Русский язык в школе», 1940, № 4. О понятии многоплановой этимологии см. в кн. румынского ученого: A. Graur. Etimologii românesti. Bucuresti, 1963, стр. 11—18.

сти слова большого культурного диапазона, никогда не останавливаются в своем историческом развитии. Их движение продолжается и в нашу эпоху, как будет продолжаться и в пору последующих поколений людей. Поэтому история слов — понятие гораздо более широкое, чем понятие об их этимологии.

Семантическая история слов разных языков обследована все еще недостаточно. Не так давно один из видных лексикологов писал: „У будущих поколений, наверное, вызовет улыбку пренебрежение семантикой и нежелание изучать всестороннюю жизнь слова, точно так же как у нас теперь вызывает улыбку та наивность, с которой Менаж рассматривал фонетические явления"[1]. Это заключение нельзя не признать справедливым.

Насколько правомерно, однако, ограничить историю некоторых культурных слов, которым посвящена настоящая книга, географическими рамками одной лишь Европы. Чтобы ответить на этот вопрос, надо иметь в виду следующее. Во-первых, подобное ограничение обусловлено возможностями каждого автора. Во-вторых, древнеиндийские теоретики языка не оказывали воздействия на европейские лингвистические теории до начала XIX столетия, а в области литературы — даже до начала нашего века[2]. Исключения встречались лишь спорадически. Историк древнерусской литературы утверждает, что она „почти совсем не знала переводов с азиатских языков и составляла некое единство с литературами стран православной Европы (общий литературный язык — церковнославянский)"[3].

Таковы соображения, которые все же позволяют проследить историю и функции „культурных слов" в пределах языков и народов Европы. Разумеется, всякое географическое и лингвистическое расширение материала здесь очень желательно. Но это желание неизбежно сталкивается с возможностями отдельного исследовате-

---

[1] W. von Wartburg. Problèmes et méthodes de la linguistique. 2 édition avec la collaboration de S. Ullmann. Paris, 1963, стр. 125.

[2] См.: П. Н. Берков. Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX века. «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1964, № 3, стр. 238.

[3] См.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967, стр. 10 и 12.

ля, тем более что „культурные слова" требуют широкого фона культурной истории самих народов.

Этот фон — не внешний фон. Это действительно фон, на котором вырисовывается история слов. Вне подобного фона нет и жизни слов, нет и самих лексем, если понимать слова во всем их подлинном и конкретном многообразии, во всей их подвижности, во всей их социальной, а поэтому и системной обусловленности.

Таковы некоторые общие предпосылки изучения слов в их постоянном взаимодействии с вещами и понятиями, которые обозначаются с помощью тех или иных слов.

Глава вторая

ВОЗДЕЙСТВИЕ НАУКИ, ТЕХНИКИ И ИСКУССТВА НА ЛЕКСИКУ ЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКОВ

(наука, искусство, техника, машина)

1 История слов и терминов, относящихся к таким важным областям человеческой деятельности, как наука и искусство, представляет особый интерес. При этом существенно не только когда́ возникли эти слова и термины, но и что́ они обозначали в разные эпохи и у разных народов. Не совпадают и объемы понятий наука и искусство (их внутреннее содержание), и слова, с помощью которых эти понятия и их видовые разновидности выражаются в языке. Подобные несовпадения и различия имеют исторический характер, поэтому и должны изучаться прежде всего исторически.

В нашу эпоху наука и искусство обычно рассматриваются с двух, во многом противоположных позиций. Для одних сама проблема противопоставления науки и искусства сводится, говоря образно, к проблеме противопоставления „физиков и лириков" — точного знания и чего-то неопределенного, неясного, чисто субъективного. Для других — и прежде всего для серьезных ученых — наука и искусство относятся к разновидностям творческой деятельности человека. Будучи различными по целям и частично по методам изучения, наука и искусство непосредственно взаимодействуют в создании культурных ценностей человечества. И наука и искусство имеют дело с природой и человеком.

К такому пониманию альянса науки и искусства близки и те ученые, которые — сознательно или бессознательно — стоят на позициях материалистического понимания природы и человека. Известны, например, суж-

дения Альберта Эйнштейна о роли художественной интуиции в чисто научном творчестве: „Достоевский дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс"[1]. „В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настояшая наука и настояшая музыка требуют однородного мыслительного процесса"[2]. Рассказывают, что крупный математик Гильберт на вопрос, куда девался один из его учеников, ответил: стал поэтом; для того чтобы превратиться в настоящего математика, у него не хватило воображения.

Однако, как бы ни соприкасались наука и искусство, они не только близки друг к другу, но в известном смысле и противоположны. Эта противоположность выражается не в наивной дилемме или — или („физики или лирики"), а в различном подходе к действительности, к окружающему нас миру. Известно, что И. П. Павлов проводил отчетливую грань между людьми с „мыслительным складом" и людьми с „художественным складом" нервной системы. Первые в процессе познания действительности стремятся прежде всего к ее расчленению и анализу, вторые — к ее синтезу, к целостному рассмотрению природы и человека[3]. Неодинаково используется у мыслителей и художников и вторая сигнальная система: более „напряженно" у первых, более широко и свободно у вторых[4]. При всем этом наука и искусство постоянно взаимодействуют в процессе познания и осмысления действительности. Они одновременно противоположны и связанны, различны и сходны, похожи и непохожи друг на друга.

При таком понимании науки и искусства сами слова и термины, с ними связанные и их обозначающие, в наше время предстают уже в совсем ином виде по сравнению с предшествующими эпохами культурного развития человечества, когда наука казалась еще разновидностью ремесла, а искусство словесно еще не отличалось от того же ремесла (*ars, artis*) и некоторых других видов трудовой деятельности человека. Вся си-

---

[1] А. Эйнштейн. Физика и реальность. М., 1965, стр. 343.

[2] Б. Г. Кузнецов. Эйнштейн. М., 1962, стр. 89.

[3] См.: И. П. Павлов. Полн. собр. соч., т. 3, кн. 2, изд. 2. М.—Л., 1951, стр. 213.

[4] См.: Л. А. Орбели. Вопросы высшей нервной деятельности. М.—Л., 1949, стр. 423—427.

стема наименований терминов наук и искусств в те или иные эпохи оказалась несходной. Это несходство определялось не только несходством самого понимания задач науки и искусства, но и различным уровнем их развития.

Взаимоотношения между наукой и искусством исторически осложнялись еще и по другой причине. В свое время К. Маркс убедительно показал, что не существует прямого параллелизма между развитием материальной основы общества и формированием искусства. В отличие от многих просветителей XVIII столетия, которые были убеждены в параллельном совершенствовании экономики общества, его науки и искусства, К. Маркс доказал, что искусство находится в гораздо более сложных отношениях с уровнем развития общества, чем наука и техника. Если в двух последних случаях зависимость обнаруживается прямая, то художественная культура (в широком смысле) не пропорциональна развитию производительных сил общества[1].

Характер социальных отношений в обществе более существен для искусства, чем уровень прогресса производительных сил. Поэтому в более позднем обществе искусство может находиться на более низком уровне, чем, например, в античной Греции, общественные отношения которой были более благоприятными для расцвета искусства сравнительно с общественными отношениями Англии или Франции эпохи зарождения капитализма. В ином положении оказались наука и техника, прямо связанные с уровнем производительных сил общества. Все это не могло не привести к важным последствиям: параллельного развития не оказалось, с одной стороны, у общества и искусства, а с другой — у науки и искусства. Производственная обусловленность науки и техники предстала как очевидная и несомненная. Искусство же, тоже общественная деятельность человека по самой своей сути, вошло, однако, в несколько иной ряд социальных отношений, чем наука и техника. Все это не могло не создать известных внутренних коллизий между природой науки и природой искусства.

[1] См. об этом в кн.: М. Лифшиц. Вопросы искусства и философии. М., 1935 (гл. «Карл Маркс и вопросы искусства», стр. 158—288).

Подобная постановка вопроса не лишена, как кажется, уязвимости. Прогресс общественного развития определяется отнюдь не простым развитием науки и техники. Само понятие общественного прогресса предстает как гораздо более широкое и многоаспектное, чем простой прогресс науки и техники. Не всякие технические новшества способствуют росту гуманистического начала в обществе. Между тем только единство подобного начала и самой науки (техники) может свидетельствовать о том, насколько продвинуто общество по пути общественного прогресса и процветания[1]. В этом смысле можно утверждать, что ступень развития науки и техники не автоматически свидетельствует о ступени развития общества.

Сказанное приводит к постоянным осложнениям во взаимоотношениях науки (техники) и общества, искусства и общества, науки и искусства[2]. В последующих разделах будет сделана попытка показать, что перечисленные осложнения не прошли стороной и мимо терминов, неразрывно связанных со способами словесной дифференциации видов науки и искусства. Осложнения нашли свое выражение и в средствах лексической передачи взаимоотношений науки и искусства в разные эпохи.

Процесс исторического разграничения науки и искусства (а позднее отдельных областей науки и отдельных областей искусства) шел параллельно процессу интеграции, процессу сближения между научно-техническими сферами знания и сферой повседневной жизни человека. Наука и техника стали незаметно проникать не только в производство, но и в повседневную человеческую жизнь. Все это нашло яркое выражение и в речи.

На самых разнообразных языках можно услышать, как люди „*переключаются* на другую работу", как иногда „*изнашивается* их организм", как „*выходят на орбиту* известности", как „совершают *мягкую посадку*", как „*кодируется* речь говорящих" и т. д. и т. п. *Громкоговорители* и *полупроводники*, *растворы* и *чертежи*, *коэффи-*

---

[1] См.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 466 и сл. (гл. «О смысле истории»).

[2] См., например, утверждение специалиста в области «философии техники» Дессауера о том, что «техника вытесняет и притесняет человека»: F. Dessauer. Streit um die Technik. Frankfurt am Main, 1956, стр. 293.

циенты и *спидометры* уже вышли за пределы книги и бытуют в речи „обыкновенных" людей, в самых обыкновенных ситуациях. Аналогичные процессы наблюдаются и в речи детей. К. Чуковский в книге „От двух до пяти" в свое время рассказывал о пятилетнем мальчике большого города, который, увидев остановившуюся на улице лошадь, воскликнул: „Верно *току* у нее нет".

Все это — лишь один из признаков сближения науки (техники) с нашей повседневной жизнью и с нашим разговорным стилем языка.

2 Наука и искусство первоначально не расчленялись. Это может быть показано не только на основе памятников материальной культуры и истории науки, но и на основе данных различных языков. В античную эпоху *скульптором* (*sculptor*) называли не только *ваятеля*, но и *ремесленника*. Греческое *tekton* обозначало и *плотника*, и *строителя*, и *мастера*, и *художника*. В древней Греции софистами (греч. *sophia* — „мудрость") называли *плотников*, *маляров*, *гончаров* и *мыслителей*. Своеобразная ориентация идеального на материальное может подтверждаться, таким образом, и лингвистически[1].

Подобные же данные получаем и из средневековых европейских языков. В старофранцузской письменности, например, *наука* (*science*) и *искусство* (*art*) вплоть до XVI в. употреблялись чаще всего как синонимы. И *наука* и *искусство* имеют дело со „знанием", хотя постепенно первое существительное стало обозначать знание теоретическое, второе — знание практическое. Но это разграничение остается не завершенным на протяжении столетий. В средние века *искусство* (*ars*, позднее *art*) ассоциировалось прежде всего с „ручным искусством", а поэтому и вступало в один синонимический ряд со словами, именующими различные ремесла[2]. В знаменитой „Сокровищнице знаний" XIII столетия, принадлежащей

---

[1] См.: С. Я. Лурье. Очерки по истории античной науки. М.—Л., 1947, стр. 319. См. также комментарии А. Ф Лосева к первому тому коллективной кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли». М., 1, 1962, стр. 223—224.

[2] См.: U. Ricken. *Gelehrter* und *Wissenschaft* im Französischen. Berlin, 1961, стр. 54.

Брунетто Латини, *наука* и *искусство* определяются как „знания". В тех же случаях, когда *искусство* выступает в своем общем виде, оно целиком совпадает с *наукой;* в иных же ситуациях *искусство* ближе к *ремеслу,* в частности к работе шорника или оружейного мастера („la science de fere frains, selles et espees, chose ki a bataille besoignent") [1].

Итальянский скульптор и гуманист XV в. Леон-Баттиста Альберти, один из самых образованных людей своего времени, писал в трактате о зодчестве: „Пестунами *искусства* (*arte*) были практика и опыт, а познание и рассуждение определяли его рост" [2]. Несколько позднее, в начале следующего столетия, аналогичные мысли защищал и Леонардо да Винчи. Рассматривая различные виды *искусства,* он подчеркивал, что живопись — это та же *наука:* ей приходится иметь дело с „перспективой", т. е. с учением о зрительных линиях. Всячески сближая *науку* с *живописью,* Винчи вместе с тем нечеток терминологически: то он говорит о живописи как науке, то он вводит словосочетание „наука живописи" (scienza di pittura) [3]. И все же Леонардо да Винчи стремился показать единство основ *живописи* и *науки,* шире — *искусства* и *науки.*

Альберти и Винчи не были одиноки. Такое представление о соотношении *живописи* и *науки* было господствующим в эпоху Возрождения. Дж. Вазари в своих „Жизнеописаниях", повествуя о скульпторе и архитекторе Ф. Брунеллески (1377—1446), создателе знаменитого купола Флорентийского собора, описывал особенно подробно искусные часы, которые умел делать Брунеллески. Вазари казалось вполне естественным, что именно *часовщик* был отличным *архитектором* [4].

В эпоху Возрождения проблема *искусство — наука* в их взаимоотношениях (resp. *искусство—техника*) стави-

---

[1] P. Messelaar. Le vocabulaire des idées dans le «Trésor» de Brunet Latin. Amsterdam. 1963, стр. 95.

[2] Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве, русск. пер. М., 1935, I, стр. 30.

[3] Леонардо да Винчи. Книга о живописи, русск. пер. М., 1934, стр. 61.

[4] См.: Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, русск. пер., т. 1. М., 1933, стр. 261—290.

лась уже иначе, чем в античный период. Древнеримский архитектор Витрувий, еще популярный в XV—XVI столетиях, считал, что архитектор может и не иметь специальных технических и научных знаний. Теоретики Возрождения решительно выступали против такой устарелой концепции. Уже в XV в. „техника доходит до состояния, в котором ее дальнейшее продвижение оказывается невозможным без ее же насыщения наукой... Техника требует привлечения науки"[1]. Но если техника сближается с наукой („насыщается ею"), то по тому же пути идет и искусство, неразрывно связанное с ремеслом. *Техника* выступает в функции связующего звена между *искусством* и *наукой.*

„Технические приемы мастеровых (artists) имели в эпоху Возрождения большее значение, чем в древнеклассическое время, ибо они находились уже в руках не рабов, а свободных людей, причем последние в общественном и экономическом отношении уже были не столь далеки от правителей, как в средние века. В средневековой Флоренции, например, мастеровые-художники были подчиненными членами важного цеха врачей и торговцев пряностями Medici e Speciali; скульпторы стояли ниже, находясь в менее важном цеху строителей и каменщиков"[2]. Такого рода факты дают основание для постановки более общего вопроса: в каких отношениях сама *техника* находилась к *искусству* и *науке*? К этому вопросу вернемся позднее, в связи с анализом самого слова *техника,* сейчас же обратим внимание на семантику *искусства* в интересующую нас эпоху.

Латинское существительное *ars, artis* (в цицероновский период с его помощью передавали греч. *techne*) первоначально было весьма полисемантично. Ранние значения — „способ", „приобретенная способность", „умение". Отсюда — *знание,* которое обычно противопоставлялось *природе (natura)*[3]. *Ars* — нечто приобретенное, усвоенное, выученное, *natura* — нечто данное „само по себе", существующее независимо от человека. В по-

---

[1] М. А. Гуковский. Механика Леонардо да Винчи. М., 1947, стр. 303.

[2] Джон Бернал. Наука в истории общества, русск. пер. М., 1956, стр. 210.

[3] См.: G. Devoto. Storia della lingua di Roma. Bologna, 1944, стр. 167.

добных же осмыслениях слово *ars (artis)* перекочевало и в европейские языки, в которых вплоть до XVII столетия наблюдается его большая смысловая подвижность.

До тех пор пока *ars (artis)* противостояло *природе (natura)*, оно еще не могло иметь значения „искусства" в специальном (художественном) смысле этого слова. И это понятно. Если *природа* — данное, а *ars (artis)* — все то, что приобретается и усваивается человеком, то подобная оппозиция понятий обеспечивала широкую полисемию существительного *ars (artis)*. Именно это существительное стало претендовать на роль родового обозначения, включающего и ремесла, и отдельные науки, и все, противостоящее природе по принципу „усвоенное", а не само по себе бытующее.

Когда Дон-Кихот объясняет одному „рассудительному дворянину", что истинный поэт „выходит поэтом из чрева матери" („поэтами рождаются"), то герой Сервантеса все же добавляет: „Затем я должен сказать, что прирожденный поэт, вдобавок овладевший *искусством (arte)*, окажется лучше и превзойдет стихотворца, который единственно с помощью *искусства (arte)* намеревается стать поэтом, и это оттого, что *искусство (arte)* не властно превзойти *природу (naturaleza)* — оно может лишь усовершенствовать ее, меж тем как от сочетания *природы* с *искусством (arte)* и *искусства (arte)* с *природою* рождается поэт совершеннейший"[1]. И здесь, в начале XVII столетия, *искусство (arte)* имеет еще родовое значение — нечто усвоенное, выученное, приобретенное — все то, что не дано самой природой, но завоевано человеком. При таком противопоставлении *наука* и *искусство* оказываются на одном полюсе и оба они образуют своеобразную оппозицию *природе*.

Даже в XVII в. *искусство* и *наука* еще нечетко разграничивались и часто сближались. Декарт, например, рассказывая о своих занятиях, сообщал, как постепенно он овладевал логикой, геометрией и алгеброй — „этими тремя *искусствами* или *науками*" (trois *arts* ou *sciences*)[2]. Значительно позднее д'Аламбер в знаменитом предисловии (1751) к „Энциклопедии" жаловался на труд-

---

[1] M. de Cervantes. Don Quijote. Madrid, 1959, т. 2, гл. 16.

[2] См.: R. Descartes. Oeuvres. éd. Adam Tannery. Paris, 1897, VI, стр. 17.

ности разграничения *науки* и *искусства*. Об этом же писал и Дидро в тексте самой „Энциклопедии", в специальной статье, посвященной *искусству* (art).

Вместе с тем уже в XVII столетии делаются попытки разграничить *искусство* и *науку*. В 1604 г. С. Дюплекс в своей „Логике" спрашивал: „В каком смысле логика является *наукой* (science) и в каком смысле — *искусством* (*art*)?"[1]. В шуточной форме аналогичный вопрос задавал своим собеседникам и один из героев Мольера („Mariage forcé", IV, 40): „Логика — это *искусство* или *наука*?" Более широко проблема разграничения *искусства* и *науки* стала обсуждаться лишь в XVIII в.

В середине века немецкий ученый Баумгартен стремился разобраться в этой проблеме на примере эстетики. „Могут возразить, — писал он на латинском языке, — что эстетика есть *искусство (ars)*, а не *наука*. Ответ: а) эти способности не являются противоположными; сколько некогда существовало искусств, которые теперь являются одновременно и науками? б) что наше искусство поддается доказательству, подтвердит опыт, и это ясно a priori, ибо психология и другие науки снабжают искусство достоверными принципами. Искусство заслуживает быть поднятым до уровня науки, о чем свидетельствуют его практические применения, упомянутые в других параграфах"[2].

В этих суждениях содержится и сближение *искусства* и *науки*, и желание их разграничить. Любопытна и попытка исторического подхода, новаторского для XVIII столетия: некоторые искусства стали со временем науками. Не менее интересна рационалистическая концепция, согласно которой наука находится на более высокой ступени развития, чем искусство („... поднять до уровня науки"). Вместе с тем у Баумгартена еще нет понимания искусства в его специфических художественных функциях.

Через несколько лет к этой проблеме ближе подошел Дидро в специальной статье об *искусстве (art)*, помещенной в „Энциклопедии" (1751—1772). Чтобы правиль-

---

[1] U. Richen. *Gelehrter* und *Wissenschaft* im Französischen. Berlin, 1961, стр. 67.

[2] «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 2. М., 1964, стр. 454.

но оценить истолкование самого слова *искусство,* нужно иметь в виду, как относились энциклопедисты к *искусствам* и *наукам.*

В „Проспекте" к „Энциклопедии" Дидро писал, что все ее содержание может быть сведено к трем основным областям знания: к наукам (sciences), к свободным искусствам (les arts libéraux) и к ручным искусствам (les arts mécaniques)[1]. Классификация „наук и искусств" осложнялась у Дидро разделением искусств на два типа — *свободные* и *ручные.* И хотя разделение такого рода было известно задолго до Дидро, он сумел придать принципиальный характер данной дифференциации. В специальной статье об *искусстве,* вошедшей в первый том „Энциклопедии", французский философ настаивал на важности изучения „как свободных, так и ручных искусств". При этом он пояснял, что в первых искусствах решающую роль играет *размышление* (esprit), а во вторых искусствах — *ручной* труд, работа *руки* (main). Дидро предупреждал читателя, что эти последние искусства не менее важны, чем первые, так как уже Бэкон показал значение практики и эксперимента в общем движении человеческого знания. Поэтому „истинный философ" должен в одинаковой степени владеть как материалом свободных, так и материалом ручных искусств[2].

Разделение *искусств* на *свободные* и *ручные* в той новой интерпретации, какую дал Дидро, способствовало отделению некоторых *искусств (arts)* от представления о ручной работе, о *ремесле (métier).* Заслуга Дидро в том, что после мыслителей Возрождения он стал по-новому показывать возможности, которые открывались перед философами и писателями в истолковании не только свободных, но и ручных искусств. О них должны судить не только сапожники и часовщики, скульпторы и художники, но и сами писатели, сами философы, владеющие общей теорией искусств. Поэтому и слова, относящиеся ко всем видам искусств (включая и „ручные" их разновидности), должны рассматриваться как часть общелитературного языка нации. На этом основании Дидро и его единомышленники настойчиво включали техни-

---

[1] См.: D. D i d e r o t. Oeuvres complètes, éd. Assézat. Paris, t. 13, (1876), стр. 136.
[2] См.: т а м ж е, стр. 360—362.

ческие слова в литературный язык, решительно разойдясь в этом отношении с французской Академией, изгнавшей подобные слова из своего „Словаря" (первое издание — 1694 г.).

Не менее важно другое. Если в разных видах искусства могут преобладать размышление (esprit) или ручной труд (main), то подобная дифференциация как бы рикошетом отражается на лексических дериватах самого слова *искусство* *(art)*.

В эпоху Дидро еще не наблюдалось хоть сколько-нибудь строгого разграничения между существительными *artisan* (совр. „ремесленник") и *artiste* (совр. „артист"). Они употреблялись как близкие синонимы[1]. И вот Дидро проводит между ними дифференциацию, подсказанную дифференциацией видов самого *искусства* (свободные и ручные искусства). *Ремесленник* (artisan) — имя, обозначающее рабочего, имеющего дело с ручными искусствами, тогда как *артист* — тоже рабочий, но уже специализирующийся в сфере свободных искусств. В первом случае *рука (main)* доминирует над *размышлением (esprit)*. Во втором, напротив, *размышление* оказывается сильнее[2].

Стоило только последовательно разграничить различные виды *искусства (art)*, так и производные слова, от него образовавшиеся *(artisan, artiste)*, получили смысловое уточнение, перестали употребляться безразлично. При этом семантическая основа в первом и во втором разграничениях оказалась общей. Все определялось акцентом: падает ли он на представление о ручной работе или о работе, в большей степени требующей размышления. В дальнейшем во французском языке удержалась в общих чертах отмеченная дифференциация *artisan* — *artiste* (с последующей, более поздней, нюансировкой значений). Любопытно, что Дидро говорил лишь о „преобладании руки над размышлением" или „размышления над рукой", учитывая их постоянное взаимодействие в каждой сфере искусства. Поэтому „истинный философ" точно так же должен знать „ручные искусства", как и „искусства свободные".

---

[1] G. von Proschwitz. Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais. Stockholm-Paris, 1956, стр. 65—66.

[2] См.: D. Diderot. Oeuvres complètes, т. 13, стр. 372—373.

Чисто понятийный процесс (разграничение разных видов или типов искусств) начал находить свое лексическое выражение и в разграничении значений существительного *искусство* *(art)*, и в словообразовательных тенденциях, обусловивших семантическое размежевание *ремесленника* *(artisan)* и *артиста* *(artiste)*. Так, казалось бы, чисто понятийные процессы переплетаются с процессами лексическими и семантическими.

В XVIII столетии само существительное *искусство* *(art)* все же обычно находилось еще в сфере „хозяйственно-экономических представлений" не только во французском, но и в других европейских языках, где оно бытовало.

В 1776 г. Адам Смит в своем „Исследовании о природе и причинах богатства народов" употребляет *искусство* *(art)* в одном ряду со словом *индустрия* *(industry)*. Обе лексемы еще относились к хозяйственно-экономической деятельности человека. Говоря о разделении труда, Смит подчеркивал, что „в каждой сфере деятельности человека" (in every art) необходимо считаться с тем, в каких трудовых условиях находится сам человек. Любопытно, что первый немецкий переводчик этого главного сочинения Адама Смита, издавая свой перевод в том же, 1776 г., передал упомянутое английское словосочетание *in every art* немецким выражением *in jeder Kunst*, букв. „в каждом искусстве", т. е. в каждой сфере деятельности человека (причем имелась в виду хозяйственно-экономическая деятельность) [1]. Транспонируя англ. *art* с помощью немецкого существительного *Kunst*, переводчик воспринимал их как эквиваленты. В ту эпоху „хозяйственная функция" была присуща не только семантике слова *art*, но, в известной степени, и семантике слова *Kunst* [2].

---

[1] E. Erämetsä. Adam Smith als Mittler englisch-deutscher Spracheinflüsse. Helsinki, 1961, стр. 59—63. О ранних переводах основной книги Адама Смита на другие европейские языки, в том числе и на русский, см.: А. Аникин. Адам Смит. М., 1968, стр. 222—225.

[2] В современном английском языке, где *art* — прежде всего «искусство», словосочетание *state-of-the-art* осмысляется как определенный термин — «уровень развития науки или техники» (А. И. Черная. Словарь-справочник новых значений английских общенаучных слов. М., 1965, стр. 52). Здесь *art* на новой основе частично возвращается к своему старому хозяйственно-техническому значению.

Уже в середине 60-х годов XVIII в. *искусство* (art) становится „ словом-ключом", т. е. одним из главных слов в области наименований видов хозяйственно-экономической, ремесленно-прикладной и умственной деятельности людей той эпохи. Ж. Маторе ставит это слово в центр сложной системы названий для весьма различных видов труда того времени[1]. Это особенно ярко сказалось во французском языке анализируемого периода, где *искусство (art)* выступало как родовое слово самого широкого семантического диапазона. Уже к концу XVIII столетия картина изменилась и *art* потеряло свое почти универсальное значение.

3 Семантика существительных *art* и *Kunst* не могла не измениться в эпоху промышленной революции, наступившей в Европе в последней трети XVIII столетия. Само терминолгическое сочетание *промышленная революция* (или *индустриальная революция—die industrielle Revolution)* широко употреблялось Марксом и Энгельсом, а позднее и Лениным, при характеристике европейской промышленности 1760—1800 гг. О *промышленной революции* этой эпохи писали и другие исследователи[2].

Почему, однако, возникновение современной промышленности должно было отразиться на семантике таких слов, как *art* и *Kunst*, впоследствии ставших обозначать *искусство* в его специализированном художественном смысле? Постараемся разобраться в этом[3].

---

[1] См.: G. Matoré. La méthode en lexicologie. Paris, 1953 и позднее: P. Guiraud. La sémantique. Paris, 1955, стр. 76.

[2] См., например: P. Mantoux. La révolution industrielle au XVIII[e] siècle. Paris, 1959 (первое издание этой книги вышло еще в начале нашего столетия).

[3] В самом конце XVIII столетия немецкое существительное *Kunst* обнаруживает тенденцию избавиться от значения «ремесло», сохранив за собой центральное значение — «искусство». Фрагмент Гёте «Искусство и ремесло» («Kunst und Handwerk»), написанный в 1797 г., явно свидетельствует об этой тенденции И все же позднее Гегель, начиная свои «Лекции по эстетике» (1817—1829), считал нужным уточнить: «Эстетика занимается *искусством (die Kunst)*, но не всяким искусством, а только *изящным искусством («...die schöne Kunst ihr Gebiet ist»)* (G. Hegel. Sämtliche Werke in zwanzig Bänden. Berlin, XII, 1927, стр. 19.) Терминологическое

Дело в том, что рождение новой промышленности в интересующую нас эпоху преобразило не только семантику существительного *индустрия*, но и семантику многих других слов, тесно связанных с номинацией новых предметов и явлений, вызванных к жизни самой промышленной революцией. Таковы в первую очередь слова *машина, фабрика, техника*, не говоря уже о более специальных наименованиях. Здесь надо различать собственно новые слова, до тех пор в европейских языках не существовавшие, и слова старые, хорошо известные, но получившие совсем иное осмысление в эпоху промышленной революции и позднее. Нас будут интересовать эти последние слова как наиболее „представительные" не только в истории европейских языков, но и в истории европейской культуры.

Начнем с *машины*. Это старое латинское слово (*machina*), в свою очередь заимствованное из греческого, в конце XVIII и в начале XIX столетия как бы рождается заново, получает новое осмысление в связи с промышленной революцией. Недаром именно о XIX в. стали говорить как о „веке машин", „машинном веке". Нередко „машинный период" в истории человечества распространяют и на XX в., охватывая и современную эпоху развития машинной техники. Отсюда и несколько сенсационные заголовки некоторых книг и статей типа „Человек в машинную эпоху" и даже „Любовь в эпоху машин" и тому подобное[1].

То, что семантика слова *машина* была совершенно различной в разные периоды развития человечества, может быть доказано без особого труда. Немецкий этнограф Юлиус Липс пишет о „первых машинах", имея в

словосочетание *изящные искусства* имело интересную судьбу во многих языках. Ср. в русском «Музей *изящных искусств*». Впрочем, у нас шире употреблялось словосочетание *изящная литература* в смысле «художественная литература». Любопытно, что Плеханов прежде всего по отношению к русской художественной литературе XVIII в. писал об *изящной литературе* (Г. Плеханов. История русской общественной мысли. Соч., т. 21. М., 1925, стр. 208—220). Французское *les belles lettres* чаще всего шире по значению — *гуманитарные науки*, *les beaux arts* — *изящные искусства* (обычно архитектура, живопись, скульптура).

[1] См., например, сб.: «The Human Dialogue», ed. by F. Matson and A. Montagu. New York, 1967, стр. 67—71; L. Mumford. The Myth of the machine. New York, 1967.

виду предысторию человечества[1]. Он разумеет самые элементарные орудия производства. Примерно такие же орудия производства (приспособления для поднятия тяжестей) называл *машинами (machinae)* и римский архитектор первого века до нашей эры Витрувий в своей книге „Об архитектуре". Под *машиной* здесь понималось всякое орудие, употреблявшееся человеком в процессе труда. Гораздо позднее, когда слово *машина* сделалось термином политической экономии, подобное толкование машины стало неправомерным.

Не касаясь всей сложности учения о *машине* в научной политэкономии, отметим лишь, что К. Маркс различал *машину* и *орудие*, а „развитая совокупность машин" (entwickelte Maschinerie) состоит, как он писал, „...из трех существенно различных частей: машины-двигателя, передаточного механизма, наконец машины-орудия, или рабочей машины". Рабочая машина определяется так: „...механизм, который, получив соответствующее движение, совершает своими орудиями те самые операции, которые раньше рабочий совершал подобными же орудиями... Различие между машиной и орудием с первого же взгляда бросается в глаза, хотя бы первичным двигателем все еще оставался сам человек"[2].

Но само слово *машина* — это не только термин политэкономии и некоторых других наук, но и слово с разнообразными „житейскими" значениями. Лишь одно из них выступает в терминологическом аспекте, другие же значения широко бытуют в общелитературном языке. В каких же отношениях друг к другу находятся подобные осмысления *машины*?

Уже в латинском языке слово *machina* как бы раздваивалось между специальными смыслами (военная машина, машина для поднятия тяжестей и т. д.) и более общим значением: „уловка", „хитрость". Как считают Мейе и Эрну („Dictionnaire étymologique de la langue latine", 669), специальные употребления *машины* в литературном языке встречались гораздо чаще, чем общие, нетехнические. По-видимому, это объяснялось тем, что в

---

[1] Ю. Липс. Происхождение вещей. Из истории культуры человечества, русск. пер. М., 1954, стр. 78—88.

[2] К. Маркс. Капитал, т. 1. М., Гос. изд-во полит. литературы, 1949, стр. 378—380.

значении *хитрость* обычно выступало существительное *dolus*, несохранившееся в поздней латыни (произошло смешение *dolus* — „хитрость" и *dolor* — „печаль"). Но именно здесь, в поздней латыни, стали усиливаться нетехнические осмысления *машины*. Своеобразие положения заключалось, однако, в том, что нетехнические значения возникли из значений технических. Вместе с тем первые, отталкиваясь от вторых, начали отрицать эти вторые (технические) значения.

Вот как это произошло. В поздней и средневековой латыни часто встречались предложения типа *fecerunt balistas* („они соорудили баллисты"), *fecerunt machinas* („они соорудили машины")[1]. Но *сооружать машины* против неприятельского войска стало означать „подкапываться против него", „хитрить", „строить козни". В подобных синтаксических контекстах слово *машина (machina)* стало менять значение: здесь это уже не столько собственно *машина* как определенное техническое средство, сколько *хитрость* (ловушка), задуманная против врага. Отсюда один шаг до *хитрости* вообще, уже безотносительно к неприятелю. Новое значение слова окрепло под воздействием многочисленных производных образований, шедших в этом же семантическом русле: *machinatio* („мошенничество"), *machinator* („мошенник") и т. д. (Souter. Glossary of later latin, 238).

Так нетехническое значение *машины*, возникнув из технического, стало отрицать последнее.

Действительно, в европейских языках XVI и первой половины XVII столетия слово *машина* чаще всего употреблялось в переносных значениях весьма широкого диапазона. Это не только *хитрость*, но и „хитрое устройство", „устройство (вообще)", „сооружение", „организм", „тело".

Когда Полоний оглашает любовное письмо Гамлета к Офелии („Гамлет", II, 2), то слушателя не могут не поразить последние его строки, оканчивающиеся словами: „Thine evermore, most dear lady, whilst his *machine* is to him", буквально: „Твой навсегда, моя дорогая, пока эта машина принадлежит ему". Переводчиков и коммен-

---

[1] A. Rehmann. Die Geschichte der technischen Begriffe *fabrica* und *machina* in den romanischen Sprachen. Münster, 1935, стр. 52.

таторов Шекспира нередко смущала *машина* в подобном контексте. У нас ее педантично транспонировал в *механизм* М. Лозинский, превратив тем самым письмо Гамлета в загадку[1]. Гораздо ближе к старинному значению слова *машина был* А. Кронеберг, передавший эти строки на русский язык так: „Твой навсегда, моя милая, пока живет еще мое *тело*". Английское *machine* выступает здесь не в техническом значении, а в более общем и широком осмыслении — *сооружение*. Применительно же к человеку — его „тело", его „организм".

Позднее, в середине XVIII в., Г. Фильдинг в своей „Истории Тома Джонса Найденыша" (кн. 6, гл. 2) писал: „Ум, который проникает в кабинеты государей и открывает тайные пружины, приводящие в движение государственные колеса всех политических *машин* Европы (in all the political *machines* of Europe), конечно, легко разгадает, что творится в простом и неискушенном сердце девушки". Примеры такого типа хорошо показывают, как на базе технических значений *машины* рождались и развивались многочисленные переносные осмысления этого же слова: если в словосочетании, например, *колеса машины* сама лексема *машина* не выходит из сферы технического осмысления, то в словосочетании *политические машины Европы* эта же лексема уже выходит за пределы технической области и получает одно из возможных переносных значений — „что-то, действующее подобно *механизму*" (подобно *машине*).

Существительному *машина* не удалось, однако, далеко уйти в сторону от техники. Промышленная революция в Европе вновь укрепила технические области применения *машины*. Больше того, она не только укрепила и расширила эти области, но и придала техническим значениям *машины* новые, качественно иные оттенки.

Примерно к середине XVIII в. и немного позднее, в связи с промышленной революцией в Европе, *машина* получает новое техническое осмысление. В Англии и во Франции *машина* проникает вначале в ткацкое производство, затем в угольную и металлургическую промышленность, а к концу века Просвещения создаются и *паровые*

---

[1] «Твой навсегда, дражайшая дева, пока этот *механизм ему принадлежит*» (В. Шекспир. Избр. произв. М.—Л., 1950, стр. 433).

машины[1]. Все это резко увеличило удельный вес всевозможных *машин* в жизни общества. Вместе с тем и само слово *машина* получило новое техническое значение, которое применительно к разным видам производства могло истолковываться различно.

Поэтому и в языках того времени начали возникать многочисленные словосочетания с существительным *машина*. Подобные словосочетания были призваны уточнить, о какой именно *машине* идет речь в каждом отдельном случае. Во второй половине XVIII в. во французском языке, например, появляются образования типа „машина для подъема воды" (*la machine à élever l'eau*), „машина для прядения" (*la machine à filer*), „машина для отделки железа" (*la machine à raboter le fer*) и десятки других. В некоторых случаях подобные словосочетания становились громоздкими и неудобными, когда с их помощью стремились максимально конкретизировать функцию машины. Возникали образования такого, например, характера: „машина для вращения колеса, служащего для подъема свай при сооружении мостов"[2]. Неудобство подобных наименований приводило к поискам новых слов, которые должны были обогатить техническую лексику той эпохи.

И все же технические неологизмы, хотя и уменьшили количество громоздких сочетаний со словом *машина*, все же не свели на нет более простые двусложные единства с тем же существительным. См., например, в современном английском языке: *machine-gun* („пулемет", букв. „машина-пушка"), *machine-shop* („механический цех"), *machine-tool* („станок"), *machine-minder* („рабочий у станка") и т. д.

Итак, на древних этапах бытования европейских языков существительное *машина* имело и специальное значение („механизм" различного рода) и переносное („хитрость" тоже различного рода). Постепенно переносное значение не только укреплялось и развивалось, но и обрастало дополнительными нюансами (подзначениями). Вместе с тем техническое осмысление слова стало

---

[1] P. Mantoux. La révolution industrielle au XVIIIe siècle. Paris, 1959, стр. 351; Ch. Ballot. L'introduction du machinisme dans l'industrie française. Lille—Paris. 1923, стр. 10—23.

[2] F. Brunot. Histoire de la langue française. Paris, VI, 1, стр. 417.

несколько ослабевать, употребляться менее часто. Промышленная революция в Европе изменяет соотношение технических и переносных значений *машины*. Теперь первые становятся центральными, оттесняя на второй план переносные смыслы. К тому же для передачи понятия *хитрость* у слова *машина* появились многочисленные синонимы и дериваты типа *махинация* (английское и французское *machination* и др.). Сильные новые технические значения *машина* изменили внутреннюю семантическую структуру этого слова, хотя и не лишили его полисемантичной подвижности. Отмеченный процесс не был изолированным. Он вовлек в свое русло и многие другие слова, и прежде всего существительное *фабрика*.

4 Латинское *фабрика* (*fabrica*) было весьма многозначным. В классическом языке это прежде всего „ремесло", а затем и „устройство", „сооружение", „нечто построенное". В поздней латыни стало преобладать последнее осмысление (Souter. Later Latin, 143). Любопытна семантическая общность начальной истории *фабрики* и *машины*. И то и другое слово наряду с „сооружением" очень рано приобрело значение „искусного сооружения", а затем через промежуточный этап — „искусные приемы" (искусные поступки) со значением „хитрость" (уловка). В новых европейских языках *машина* лишь частично сохранила эту последнюю ступень семантического движения, тогда как *фабрика* почти целиком ее утратила. Техническое осмысление *фабрики* оказалось строже технического осмысления *машины*. Отсюда и различие между двумя словами в их возможных фигуральных потенциях. У *машины* они оказались более разнообразными, чем у *фабрики*.

В романских и германских языках старинное этимологическое значение *фабрики* („сооружение", ср.: *fabricare* — „строить", „создавать") еще удержалось, хотя и в ослабленном виде. См., например, у Стендаля („Пармская обитель", I, 3): „Это было одно из тех сердец очень тонкого *строения* (de *fabrique* trop fine), которые нуждаются в дружбе окружающих людей". Но уже с конца XVIII столетия во всех европейских языках слово *фабрика* вовлекается в русло более строгого технического смысла. Основным значением этого слова становится:

„современное промышленное предприятие по обработке сырья при помощи машины". Пути двух слов — *фабрики* и *машины* — скрещиваются, причем лексическое сближение определяется нуждой в соответствующих лексемах, одно из значений которых постепенно терминируется.

Процесс подобного терминирования совершается, однако, не сразу. Еще в 20-х годах прошлого столетия Гизо в своем Словаре синонимов французского языка (Guizot. Synonymes, 397), сопоставляя *фабрику* (*fabrique*) и *мануфактуру* (*manufacture*), находил, что второе слово гораздо употребительнее первого. К середине же минувшего столетия соотношение между двумя словами изменилось в пользу *фабрики*. Это существительное решительно оттеснило своего былого конкурента — *мануфактуру*. Исторические предпосылки подобного процесса очевидны и не нуждаются в комментариях. Лексика языка здесь точно отражала действительность.

Новые значения *машины* и *фабрики* оказались в прямой зависимости от нового значения слова *техника*.

История существительного *техника* сложилась иначе и сложнее, чем история лексемы *фабрика*. Больше того, слово *техника*, известное уже античности, затем почти полностью исчезает из европейских языков, с тем чтобы родиться как бы заново в XVIII столетии. Лишь в английском оно изредка употреблялось в XVIIв. (New Engl. Dict. on Hist. Princ., XI, 136). В большинстве же других языков именно эпоха Просвещения становится временем второго рождения существительного *техника*. Его нет еще не только в сочинениях Сервантеса и Мольера, но и в произведениях Декарта и Галилея. И хотя техническая литература[1] на новых языках рождается уже в эпоху Возрождения, само слово *техника* значительно опаздывает.

Греческое *téchne* обычно передавалось латинским *ars*[2]. Но мы уже знаем, что лат. *ars* (*artis*) имело самые

[1] Точнее, то, что гораздо позднее станут называть технической литературой. В большом и интересном исследовании Л. Ольшки («История научной литературы на новых языках», русск. пер. в 3-х томах. М., 1933—1934), как и в других аналогичных работах, подобные расхождения слова и «вещи» не учитываются. Между тем расхождения имели важные последствия.

[2] См.: G. Devoto. Storia della lingua die Roma, стр. 167.

разнообразные значения: „ремесло", „искусство", „наука", переносно: „хитрить", „ловкость". Эти же значения выражало и греческое *téchne*. Воспроизводя сократовский анализ последнего слова, Платон в своем диалоге „Кратил" толковал его в плане человеческой деятельности вообще. В совсем другую историческую эпоху французский ученый и переводчик XIV века Н. Орем транспонировал греческое *téchne* на французский язык с помощью того же существительного *ars* (современное *art*)[1]. Оба слова (греч. *téchne* и лат. *ars*) продолжали семантически соответствовать друг другу на протяжении веков.

Борьба между *art* и *téchne* в европейской ученой литературе средних веков и Возрождения привела к победе первого слова над вторым. Этому способствовало сравнительно широкое знание латинского языка и очень слабое знакомство с греческим в ту эпоху[2]. Поэтому существительное *техника* не встречается в европейских языках вплоть до XVII столетия, а распространение получает лишь в следующем, XVIII в. Победе *ars* способствовали не только внешние причины (знание латинского языка), но и внутренние. Сама семантика этого слова как бы заключала в себе не только будущее значение — „искусство", но и будущее значение — „техника". *Ars* в ту эпоху, как мы уже знаем, исключительно полисемантичное слово. До поры до времени оно успешно выражало и то значение, которое гораздо позднее закрепится за словом *техника*. К тому же и уровень развития тогдашней техники еще не способствовал выделению особого слова-понятия *техника*.

Итак, двоякого рода причины — внутренние и внешние — способствовали широкому функционированию *ars* и сдерживали распространение лексемы *техника* до XVIII столетия. В ту эпоху во всех романских и в некоторых германских языках (английском) *ars (artis)* было основным словом для выражения понятий „ремесло", „наука", „искусство". В большинстве же германских

---

[1] См.: N. Oresme. Le livre de l'Éthique d'Arioste, éd. Menut. New York, 1940, стр. 33.

[2] См. об этом, например, в кн.: Ф. Монье. Опыт литературной истории Италии XV века, русск. пер. СПб., 1904, стр. 249—267 (гл. о греческом языке и греческой литературе).

языков в такой роли выступала лексема *Kunst* (немецкое и датское *kunst*, шведское *konst* и т. д.). Этимологически связанное с *können* („мочь", „уметь", „знать"), *Kunst* как бы покрывало собой и семантику *ars*, и семантику *scientia*, собственно „наука" (Kluge—Mitzka, Etym. Wörterbuch, 413). Это широкое значение германского *kunst* в эпоху средних веков и Возрождения в свое время было тщательно исследовано Триром[1]. Так во многих европейских языках сформировались два слова — *ars* и *kunst* — для передачи таких понятий, как „ремесло", „наука" и „искусство".

Но вот вновь внешние факторы оказывают воздействие на развитие интересующих нас лексем. Эпоха промышленного переворота вдыхает новую жизнь в увядшее было слово *техника*. Начиная с конца XVIII в. оно возрождается в европейских языках, а в XIX и XX столетиях становится одним из самых распространенных слов-понятий в языках мира. Слишком широкая и как бы несобранная полисемия *ars* и *kunst* теперь решительно распадается.

Распространение лексем *техника* и *машина* становится своеобразным признаком промышленных успехов второй половины XVIII и начала XIX столетия. Но, став рядом со словами *ars* и *kunst*, *техника* должна была изменить старую семантику первых двух слов. Так оно и произошло.

Можно утверждать, что в интересующую нас эпоху в европейских языках установилась такая взаимозависимость: чем больше *техника* начала приближаться к значению „средства (орудия) труда", тем реже в этом же значении стало утопребляться *ars* (соответственно и *kunst*). Намечается определенная дифференциация слов. Ранее мы видели, что уже в более старом разграничении „свободных" и „ручных" искусств таились предпосылки для различения „умственных" и „физических" видов ремесла. Теперь эта дифференциация осложняется и углубляется под влиянием ожившего слова *техника* и под воздействием нового значения лексемы *машина*.

Дифференциация делается многоплановой: *ремесло* отделяется от *науки*, а *наука* от *искусства*. В разных язы-

---

[1] См.: J. Trier. Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Heidelberg, 1931.

как подобный лексический процесс мог передаваться разными словами (здесь бытовали не только интернациональные, но и национальные наименования), но сущность процесса осталась той же. Соответственно и *ars* (*artis*) утрачивает свою былую, исключительно пеструю полисемию, которая с позиций другой эпохи начала казаться полисемией несобранной, неоправданной, практически неудобной в условиях коммуникации между людьми новой, промышленной эпохи.

Но слово *техника*, отталкиваясь от слова *искусство* (*ars, kunst*), вместе с тем во многом следует по тому же пути семантического развития. В предшествующих строках речь уже шла о переносных осмыслениях *искусства* (*ars, kunst*) — „хитрость", „уловка" (через промежуточный этап „хитрые приемы"). Фигуральное значение получила и *техника*. Стоило только этому слову окрепнуть в европейских языках ко второй половине эпохи Просвещения, как почти одновременно оно стало получать и переносное осмысление: „профессиональная выучка", „мастерство", а иногда с легким уничижительным оттенком — „внешняя профессиональная выучка", в отличие от того, что дается „природой", „дарованием от рождения". Подобные переносные значения лексемы *техника* в большей или меньшей мере свойственны всем современным европейским языкам. Возникли они во второй половине XVIII в.

Уже в 1767 г. Дидро, делясь своими впечатлениями от выставки полотен известного придворного художника того времени М. Латура, писал о нем: „Латур ничего не создал по вдохновению (de verve). Он лишь прекрасно владеет *техникой* (il a le génie du *technique*). Это умелый мастер (c'est un machiniste merveilleux)"[1]. Здесь *техника* явно приобретает значение „внешнего мастерства", противопоставленного „внутреннему вдохновению" (verve). Такое переносное значение (наряду с другими) слово сохраняет и в современном французском языке. Сходное фигуральное осмысление *техника* приобретает и в других европейских языках. Уже в первой четверти прошлого века Гёте в разговоре с Эккерманом, защищая поэзию, проникнутую глубокой идеей, заметил: „Дилетанты... думают, что стоит овладеть *техникой* (die Tech-

[1] Пример дан в Словаре Литтре (IV, 2159).

nik meistern) и дело сделано и можно себя считать настоящим мастером, но они очень заблуждаются"[1]. *Техника* в значении „мастерство" и „внешнее мастерство" стало употребляться в немецком языке уже со второй половины XVIII в. (J. Grimm und W. Grimm. Deutsches Wörterbuch, XI, 1, 230). То же следует сказать и о многих других европейских языках. Переносное осмысление *техники* в значении „мастерство" и „внешнее мастерство" прочно вошло во все европейские языки XIX и особенно XX вв. В первую очередь это относится к сфере искусства и спорта. Теперь говорят о „*технике* скрипача" (нем. die Technik eines Violonisten, франц. le technique d'un violoniste и пр.), о „*технике* футболиста или шахматиста". Ср., например, такой контекст, возможный во многих европейских и неевропейских языках: „Шахматная партия отложена с преимуществом у X. Ее выигрыш — дело *техники*". Не подлежит сомнению, что в подобных случаях *техника* выступает в значении „мастерство", а иногда — „внешнее мастерство" или „техническое мастерство"[2].

Сравним теперь переносные осмысления *техники* с аналогичными осмыслениями *искусства*.

У первого слова подобные осмысления сделались органичными и широко бытуют во всех европейских языках. У второго слова иначе: *искусство* (*art*, *kunst*) в значении „хитрость", „ловкость" теперь сохраняется главным образом в связанных сочетаниях и не характерно для его свободного функционирования. Английское *art* („хитрость") обычно встречается лишь во множественном числе. Это же значение дает о себе знать и в сложных словах: *artful* („ловкий", „хитрый"), *artless* („бесхитростный", „простой"). В свободном же употреблении *art* в современном языке прежде всего „искусство". То же следует сказать и о французском *art*. В значении „хитрость", „ловкость" оно конструктивно обусловлено: *l'art de* + инфинитив. Например, *il a l'art de tromper* („он ловко обманывает"). Аналогично и с немецким *Kunst*, где в значении „ловкость", „хитрость" лексема фигурирует

---

[1] И. Эккерман. Разговоры с Гёте. М., 1934, стр. 265.

[2] См. материалы в сравнительном Спортивном словаре на пяти языках (венгерском, русском, английском, французском и немецком), изд. в Будапеште в 1952 г., под ред. Дюла Хедьи.

обычно в сочетаниях с глаголом: *mit seiner Kunst zu Ende sein* („становиться в тупик"), когда ловкость или хитрость уже не помогают. Сравнительно слабо представлено значение „ловкость" и в современном русском слове *искусство*. Ср., например, из Григоровича (Словарь современного русского литературного языка, 5, 470): „Я никогда не видел его в галошах и постоянно изумлялся *искусству*, с каким переходил он грязную улицу".

По мере терминирования в разных языках самой лексемы *искусство*, по мере дифференциации таких понятий, как *ремесло, наука, искусство*, и соответствующих им слов, лексема *искусство (art, kunst)* теряет свою подвижность и в области фигуральных осмыслений. Круг значений *искусства* начинает суживаться до трех больших осмыслений:

1) собственно искусство, как вид творческого отражения мира в художественных образах, 2) как определенная отрасль художественной деятельности и 3) как (более широко) мастерство вообще. „Хитрость" и „ловкость" сохраняются лишь пережиточно, обычно в конструктивно-обусловленных построениях.

От „хитрости" и „ловкости" постепенно освобождается и слово *техника*, некогда выступавшее в функции абсолютного синонима *искусства*. *Техника* тоже вовлекается в процесс постепенного терминирования („совокупность средств и орудий труда"). До наших дней, однако, во всех европейских языках *техника* и *искусство* соприкасаются на платформе одного общего у обоих слов значения — *мастерство*. Но у *искусства* значение „мастерство" понимается все более и более в плане „внутреннего мастерства" („дарование"), а у *техники* — в плане „внешнего мастерства" („ совокупность навыков, приемов, выработанных в процессе тренировки"). Эта семантическая противоположность одного из значений позволила образовать оппозицию *искусство — техника*, характерную для новых языков и для нового понимания функций искусства и техники.

5 Прежде чем перейти к упомянутой оппозиции, посмотрим, как развивались анализируемые слова в русском литературном языке. Лексема *искусство* здесь

появляется не раньше второй половины XVII столетия[1]. Позднее, в 1704 г., в „Лексиконе треязычном" Поликарпова *искусство* поясняется как „опыт, експериенциа". Такое же толкование сохраняется и через шестьдесят лет в Словаре на шести языках, изданном в Петербурге в 1763 г. Здесь рядом со словом *искусство* ставятся латинское *experientia*, французское *expérience*, немецкое *Erfahrung*, английское *experience*. *Искусство* продолжает истолковываться с помощью существительного „опыт", которое приводится на разных языках.

Пройдет еще столетие, и Ф. И. Буслаев напишет: „...*вкус* и *искусство* (*ис — кусство*) происходят от одного корня *кусити* (санскр. куш. *experiri*). С помощью *искусства* соединяется мысль об обмане, прельщении, что видно из родственных с ним слов: *искусить, искуситель, искушение*"[2]. И уже в наше время М. Фасмер этимологически связывает „*искусство* и *искус, искусный, искусить*, укр. *кусйти, испытывать*"[3]. Эти справки показывают, как далеко ушло в более позднее время слово *искусство* в своем семантическом развитии. Произошел довольно резкий разрыв смысловой преемственности между исходным и последующими этапами исторического становления лексемы.

На протяжении почти всего XVIII в. *искусство* в русском языке осмысляется не только как „опыт", но и как „знание" (умение, мастерство), полученное с помощью практики. Приведем примеры подобных значений *искусства* в научном стиле того времени: „...*искусство* свидетельствует, что воде повольно есть и невозбранно тещи от мест высоких к местам низким". Воздух „может быть и тепел и холоден, что нам ежедневное *искусство* подтверждает"[4]. В 1740 г. Антиох Кантемир, публикуя свой перевод книги Фонтенеля „Разговор о множестве миров", пояснял слово *експериэнциа*: „*искус, искусство,*

---

[1] См.: В. В. Виноградов. Семнадцатитомный словарь современного русского языка и его значение для языкознания. «Вопросы языкознания», 1966, № 6, стр. 12—13.

[2] Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Л., 1941, стр. 176.

[3] М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка, пер. с нем. и добавления О. Н. Трубачева, т. 2. М., 1967, стр 141.

[4] См.: Л. Л. Кутина. Формирование терминологии физики в России (период предломоносовский). М., 1966, стр. 54.

знание, полученное через частое повторение какого действия"[1].

В „Наказе" (1762) Екатерины II читаем: „В городах обитают мещане, которые упражняются в ремеслах, в торговле, в художествах и науках"[2]. Эти занятия признавались мещанскими, тогда как дворянам рекомендовалась военная служба и правосудие. Здесь в один ряд становятся *ремесла, торговля, художества* и *науки*. Если же вспомнить, что Екатерина II была прилежной читательницей сочинений Дидро и Вольтера (хотя и толковала их на свой лад), то станет ясно, откуда идет разграничение *художеств (arts)* и наук *(sciences)*, которое проводил, как мы уже знаем, примерно в ту же эпоху Дидро в „Энциклопедии".

Возникает другой вопрос: как же выражалось понятие „художественное творчество" в русском языке XVIII столетия? Было бы неправильно поставить вопрос иначе: как передавалось современное понятие об искусстве в ту эпоху? Современного понятия об искусстве тогда еще не существовало, поэтому и в языке не могло бытовать соответствующее слово. Понятие же *ремесла* (ср.: *art*) — старое понятие. Оно имело соответствующее лексическое выражение. В XVIII столетии дифференцировали, в частности, *ремесла* и *художества*.

Действительно, *художество* (мн. число — *художества*) — вот то слово, которое по-своему выполняло функцию будущей новой семантики *искусства*. Пока же *искусство* сохраняло лишь старую группу трех значений, тесно между собой связанных („опыт", „знание, полученное опытным путем", „мастерство"), *художество* именовало не просто „ремесло", а „художественное ремесло", в конце же века — „художественное творчество".

Приведем доказательства. Во втором томе „Истории эстетики. Памятники мировой эстетической мысли" (Москва, 1964) имеется раздел (стр. 723—831), посвященный эстетическим взглядам русских писателей и уче-

---

[1] «Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла, Парижской Академии наук секретаря. С французского перевел и потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир», изд. 3. СПб., 1802, стр. 20 (1-е изд. — 1740 г., перевод был осуществлен в 1730 г.).

[2] Цит. по кн.: А. В. Западов. Новиков. М., 1968, стр. 52.

ных XVIII столетия. Здесь наряду с широко известными именами Ломоносова и Сумарокова, Радищева и Кантемира, Новикова и Державина, Тредиаковского и Карамзина приводятся суждения и менее известных авторов той же эпохи. Оказывается, однако, что ни у кого из них (кроме Карамзина) еще не употребляется слово *искусство* в новом значении — „определенный вид художественного творчества" или „художественное творчество" (вообще). У всех названных авторов в этом осмыслении выступает существительное *художество* (чаще всего во мн. числе — *художества*).

Этот факт тем более примечателен, что во всех фрагментах речь идет об эстетических взглядах писателей и ученых, переводчиков и архитекторов, где слову *искусство*, казалось бы, должно было быть отведено значительное место. Но это слово либо вовсе не встречается в упомянутых текстах, либо осмысляется в уже известных нам старых значениях. *Искусство* в смысле „художественное творчество" или „определенный вид художественного творчества" формируется лишь в самом конце XVIII в. в процессе оттеснения на второй план трех его старых значений.

Вот лишь несколько иллюстраций. Из сочинений Г. Н. Теплова (1717—1779) — ученого, переводчика, деятеля музыкальной культуры: „Все науки и *художества* начало свое восприняли не чувствительно и не приметно в роде человеческом..." (стр. 762). Из выступления дипломата Д. А. Голицына (1734—1803): „Архитектура не есть *художество* подражания" (стр. 766). Из трактата секретаря Академии художеств П. П. Чекалинского (1751—1817): „Рассуждение о свободных *художествах*". Из сочинений Н. И. Новикова (1744—1818): „*Художества* и науки столь медленно шествуют, что государство, в котором оные начинают произрастать... необходимо должно пребыть долгое время без всякой перемены в управлении" (стр. 785). В ряде случаев *художества* сопровождаются эпитетом „изящные" и противопоставляются „художествам механическим" (стр. 769).

Но если в русском языке *искусство* примерно до конца 80-х годов XVIII в. еще не встречается в значении „художественное творчество", то оно постепенно как бы подводится к этому осмыслению. В таких контекстах *искусство* функционирует уже в знакомом нам значении

„мастерство", „умение" (последний семантический этап перед вовлечением слова в круг собственно художественных понятий). У того же Чекалинского: „Со всем тем новейшие художники не уступают ни в *искусстве*, ни в разуме древним... Механические *художества* во многом превосходят бывшие у греков" (стр. 769). В этом этюде, написанном в 1792 г., искусство означает еще „мастерство", но вместе с тем и нечто более специальное: то, что противостоит „механическим художествам", то, что отличает новых мастеров кисти от старых (античных).

Еще ближе к новой семантике *искусство* подходит в таком, например, тексте А. П. Сумарокова (1787): „Человеческая статуя подобный человеку вид имеет; довольно *искусства* ради человека, что он камень человеку уподобляет. Естество выше *искусства*, но *искусство* ближе к естеству, нежели человечество к божеству. И хотя бы и никакой иной пользы от свободных не было хитростей; так и сей довольно, что мы изощряем ими разум, и перед прочими тварями являем свое преимущество..." (стр. 756). Здесь *искусство* уже совсем близко к новому значению. В контексте с „человеческой статуей" оно почти достигает этого нового осмысления, но вместе с тем оно же не вполне порывает и с более старым смыслом „мастерство (умение)": именно мастерство, „изощряя разум", отличает человека от „прочих тварей".

Таким образом, в русском литературном языке XVIII столетия лексема *искусство* встречается либо в старых трех значениях („опыт", „знание, полученное с помощью опыта", „мастерство или умение"), либо в обособившемся третьем из перечисленных значений („мастерство" или „умение"). Это последнее оказывается уже на пороге семантического „скачка": *мастерство* (вообще) > *мастерство в определенной области* > *мастерство в определенной области художественного творчества* > *художественное творчество* (вообще).

В новом значении *искусство*, по-видимому, впервые появляется у Карамзина. В 1793 г. он пишет „Нечто о науках, искусствах и просвещении", где сравниваются уже не *науки* и *художества*, как у его предшественников, а *науки* и *искусства*. В этой же статье писатель подробно рассматривает вопрос об отражении „натуры в искус-

стве"[1]. Слово *искусство* вовлекается в сферу номинаций разнообразных видов художественной деятельности человека. Оно продолжает сохранять и старое значение „мастерство" (аналогичная полисемия типична и для современного языка), но теперь выступает вперед его новое осмысление.

Если теоретикам XVIII столетия стихотворство представлялось прежде всего наукой („труднейшая наука между многими другими"[2]), то к концу этого века стихотворство стали относить к искусству. И все же новое значение *искусства* сравнительно медленно завоевывало позиции. Сама лексема становится все более и более полисемантичной и среди многих других значений еще теряется ее художественное осмысление. По данным „Словаря языка Пушкина" *искусство* встречается у поэта 107 раз и только 21 раз — в смысле „художественное творчество" вообще. Чаще же это — „система приемов, методов в какой-нибудь отрасли деятельности" (52 раза). В „Евгении Онегине" (VI, 26), например:

„В дуэлях классик и педант,
Любил методу он из чувства,
И человека растянуть
Он позволял не как-нибудь,
Но в строгих правилах *искусства*,
По всем преданьям старины".

Приведем еще одно доказательство сравнительно медленного распространения и закрепления в языке „художественного значения" *искусства*.

В 1789—1794 гг. в первом издании Словаря Академии Российской слово *искусство* (дается в написании *изкуство*, как производное от *изкусъ*) определяется так: „1) Знание, сведение, способность делать что согласно с

---

[1] См.: Н. М. Карамзин. Соч., т. VII. СПб., 1834, стр. 23—24. Статья Карамзина, опубликованная в 1793 г., через три года вышла вторым изданием и имела успех. (См.: Я. Грот. Карамзин в истории русского литературного языка. «Филологические разыскания», изд. 2., т. I. 1876, стр. 130—131.)

[2] «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли». М., т. 2, стр. 764. См. также материалы в кн.: Л. И. Кулакова. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968 (работа составила 358-й том «Ученых записок Ленинградского гос. пединститута им. А. И. Герцена»).

правилами. Для отправления должности посланника требуется великое *изкуство* въ политике. 2) Наука, знание упражнением приобретенное. Стихотворство есть *изкуство* писать стихи. Военное *изкуство.* 3) То же что *изкусъ* в 1-м знач. Ежедневное *изкуство* научаетъ"[1]. Третья часть словаря, в которой дается приведенное определение, была опубликована в 1792 г. Через 17 лет, в 1809 г., выходит в свет вторая часть второго издания этого же словаря. Только что воспроизведенная дефиниция здесь почти целиком повторяется, хотя само слово приводится уже в написании *искуство*[2]. Тем самым намечается известный отход *искуства* от *изкусъ.* Однако семантический „шаг в сторону" был пока еще очень несмелым: в издании 1809 г. под рубрикой третьей повторяются замечания, перекочевавшие сюда из предшествующего издания: „3) То же что *изкусъ*".

Пройдет еще почти сорок лет, и даже в академическом лексиконе 1847 г. (третье издание) мало что изменится по сравнению с двумя предшествующими публикациями этого же словаря.

Вот вся словарная статья: „*Искусство.* 1) Отличное знание, способность делать что-либо согласно с правилами. *Искусство* в политике. 2) Правила, ведущие к познанию чего-либо. *Военное искусство. Изящные искусства*"[3].

В середине прошлого века *искусство* уже строже отделяется от *науки* (в 1809 г. второе его значение начиналось с *науки*), но собственно художественный смысл по-прежнему не выделяется в самостоятельную единицу. И здесь о нем приходится лишь догадываться на основе приводимых иллюстраций (*изящные искусства* в 1847 г., *стихотворство есть искусство* в 1809 г.).

Разумеется, словари отставали от живого движения языка. После Карамзина *искусство* в его художественной функции стало все чаще и чаще встречаться у писателей — Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Гоголя... И все же настороженное отношение составителей слова-

---

[1] Словарь Академии Российской, ч. 3. СПб., 1792, стр. 1108—1109.

[2] См.: Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный, ч. 2. СПб., 1809, стр. 1164.

[3] Словарь церковнославянского и русского языка, т. 2. СПб., 1847, стр. 137.

рей (и прежде всего академических) к новому значению слова свидетельствует, что само это новое значение медленно пробивало дорогу. Этимологические связи *искусства* тянули слово назад, к его старому смыслу, еще достаточно прочному в конце XVIII столетия. Потребность же в номинации новых явлений приводила к иному осмыслению многих старых слов, в том числе и такого характерного и важного для анализируемой эпохи, каким было *искусство*[1].

Хотя русское существительное *искусство* этимологически не связано с европейским словом *art*, в производных образованиях подобные связи легко устанавливаются. К ним относится прежде всего *артист*, проникшее к нам из французского и встречающееся уже у Фонвизина[2].

В старофранцузских текстах *artiste* могло относиться к *ремесленнику* и к *художнику*[3]. Больше того, даже в XVIII столетии, как отмечает Прошвиц, *artiste* и *artisan* (собственно „ремесленник") казались близкими синонимами[4]. Поэтому не удивительно, что первые опыты лексикографических дефиниций слова *артист* в России тоже опирались на представление о близости „ручной" и „умственной" деятельности человека. Так, например, в „Новом словотолкователе" Яновского (1803, стр. 27) читаем: „*Артист*. Художник, упражняющийся в каком-либо искусстве, в котором потребно содействие вымысла и рук. Скульпторы, граверы суть артисты". Весьма характерно выражение „содействие вымысла и рук", в котором выступает старинное представление об *искусстве* в его еще не расчлененном (физическом и духовном) облике.

---

[1] В первой половине XIX в. *художество* в значении «искусство» постепенно становится архаичным. Ср. иронически у А. К. Толстого в стихотворении «Портрет»: «Горация он (гувернер.— *Р. Б.*) чтил до тошноты, и что у нас так редко видишь ныне, высоко чтил *художества* цветы».

[2] См.: А. Петров. Словарь к сочинениям и переводам Д. И. Фонвизина. СПб. 1904, стр. 5; Н. М. Шанский. Этимологический словарь, 1, 1950.

[3] См.: U. Ricken. *Gelehrter* und *Wissenschaft* im Französischen. Berlin, 1961, стр. 105—106.

[4] См.: G. von Proschwitz. Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais. Stockholm et Paris, 1965, стр. 65—66. О попытке Дидро разграничить эти два слова речь шла во втором разделе.

К тому же во второй половине XVIII в. в собственно сценическом значении чаще употреблялось *актер,* а не *артист.* См., в частности, тексты 1768—1770 годов: „...российскому придворному театру потребны три *актера*"[1]. Любопытно, что и позднее *артист* сохраняет в русском языке более широкое значение, чем *актер.* В романе Гончарова „Обрыв" на замечание Райского о его желании стать *артистом* („Я, бабушка, хочу быть *артистом*"), бабушка спрашивает: „Как *артистом?*" И получает ответ: „*Художником.* После университета в академию пойду". Впрочем, и в современном русском языке синонимические отношения между *артист* и *актер* весьма подвижны и многообразны[2].

Итак, *art,* не соотносясь с *искусством* непосредственно, оказало несомненное воздействие на некоторые производные образования, хорошо известные почти всем современным европейским языкам, в том числе и русскому.

Промышленный переворот конца XVIII в., дифференциация разных ремесел, возникновение новой промышленности точно так же повлияли и на европейские образования типа *art* и *kunst.* Былое неразличение *опыта* и *искусства, мастерства* и *искусства* стало так же невозможно в русском языке, как оказалась невозможной и старая „несобранная полисемия" европейских *art* и *kunst,* долгое время обозначавших и *ремесло,* и собственно *искусство*[3]. Семантическое развитие русской лексики проходило не изолированно, хотя и осуществлялось прежде всего с помощью своих национальных ресурсов. Влияние внешних факторов подготавливалось изнутри — движением словаря, внутренней расстановкой значений в смысловой структуре слова. Развитие языка создавало благоприятные условия для социальных воздействий на его же лексику. Внешние и внутренние факторы выступали во взаимной обусловленности.

---

[1] G. Hüttl Worth. Foreign word in Russian (1550—1800). California, 1963, стр. 56.

[2] См. об этом заметку В. С. Филиппова в журн. «Русская речь», 1968, № 3, стр. 74—75.

[3] В первом издании Словаря Академии Российской (ч. 5., 1794, стр. 114) *ремесло* тоже определялось с помощью *искусства:* «*Ремесло,* отправление какого-нибудь *искуства,* рукоделия». Колебания в орфографии *(изкуство, искуство)* наблюдаются в одном и том же издании словаря.

6 Нельзя, однако, не обратить внимания и на исторические различия, существовавшие между европейскими *art* и *kunst*, с одной стороны, и русским *искусство*—с другой. Последнему никогда не были свойственны чисто технические значения, характерные, как было показано, для первых двух (особенно для *art*). Дело в том, что, когда *искусство* приобрело новое значение в русском языке, рядом с ним уже „стояли" такие лексемы, как *машина*, а позднее и *техника*.

Существительное *машина* проникло к нам из немецкого языка в Петровскую эпоху и встречается в „Письмах и бумагах" самого Петра I[1]. Первоначально бытовали две формы — *машина* и *махина*, причем каждая из них могла иметь ударение и на первом и на втором слогах (ср. польск. *machina*). К концу XVIII столетия *машина* (*махина*) становится уже достаточно частым словом. К этому же времени оно получает не только техническое, но и разнообразные фигуральные значения. Вот примеры из научных сочинений того времени: „заведена *машина* молвы общественной", „я примечаю точно те же вещи и в *махине* человеческой"[2]. Еще более разнообразными переносные осмысления *машины* становятся в XIX в.[3].

Любопытно, что *машина* в русском языке почти одновременно развивается как по пути специализации значений в технической области, так и по пути широких переносных осмыслений. Обе эти группы значений уже были зарегистрированы, в частности, в „Новом словотолкователе" Яновского (ч. 2, 1804, стр. 692—693). Первый семантический процесс был вызван прежде всего потребностями новой техники и науки, второй — прежде всего нуждами самого языка, необходимостью располагать все более и более разнообразной палитрой отвлеченно-переносных значений слов. Техническая специализация *машины* позднее усиливалась множеством словосочетаний

---

[1] См.: Н. А. Смирнов. Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху. СПб., 1910, стр. 191.

[2] В. В. Веселитский. Развитие отвлеченной лексики в русском литературном языке первой трети XIX века. М., 1964, стр. 89—91.

[3] См.: Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка (30—90-е годы XIX века). М.—Л., 1965, стр. 384—385.

с этим же словом: *молотильная машина, жатвенная машина, литейная машина, машина для орошения, машина для выделки бумаг* и т. д. (сочетание существительного и прилагательного или существительного с предлогом *для*).

В. Данилевский насчитывает 87 названий подобного рода в русском литературном языке прошлого века[1]. Такие словосочетания не могли не обращать семантику *машины* в сторону техники.

Как это ни парадоксально с первого взгляда, подобная специализация слова *машина* сама начала способствовать развитию семантической контртенденции — переносным значениям. Если *машина* — это прежде всего „механизм", причем „механизм, выполняющий или способный выполнять ту или иную работу", то такой *механизм* может быть не только неодушевленным (например, *машина для орошения*), но и одушевленным (*машина сердца*), не только предметным (*литейная машина*), но и отвлеченным (*государственная машина*). Так и сложилась смысловая история слова *машина* не только в русском, но, как мы уже знаем, и в других европейских языках. Здесь стали давать о себе знать общие законы развития лексической полисемии литературных языков в период их интенсивного исторического становления в разные эпохи: сочетание в семантической структуре многих слов предметных и отвлеченных значений, которые постепенно начинают органически между собой связываться.

Органичность подобной полисемии легко иллюстрируется материалом разных языков, в том числе и русского, где в наши дни *машина* — это и предельно конкретный предмет, конкретная „вещь" (например, *автомобиль*), и весьма отвлеченное понятие (например, *машина истории*).

Гораздо позднее проникает в русский язык существительное *техника*. Лексикографически оно впервые регистрируется в академическом словаре 1847 г. *Техника* ни разу не встречается у Пушкина.

Известное уже античным языкам (греческому и латинскому) слово *техника* (как подробно было показано

[1] См.: В. В. Данилевский. Русская техника, изд. 2. Л., 1948 (см. указатель к этой книге).

в четвертом разделе настоящей главы) затем почти целиком исчезает из европейских языков, с тем чтобы возродиться в новом значении в XIX столетии. Аналогично другим европейским языкам в русском возникает прилагательное *технический* (оно имеется уже в „Новом словотолкователе" Яновского, 1806 г.), а затем уже существительное *техника*. Лучшие исторические словари европейских языков (английского Мари, французского Вартбурга, немецкого братьев Гримм) показывают, что в новом значении и в функции существительного *техника* оформляется лишь к середине прошлого столетия, в разных языках с незначительными колебаниями во времени. Случаи (см. ранее приведенный пример из Дидро), в которых это слово близко подходило к субстантивному значению, в более ранние эпохи остаются единичными.

Прилагательное *технический* тоже не сразу получило собственно „техническое значение". В 1806 г. в „Новом словотолкователе" Яновского оно поясняется „художественный, искусственный; говорится наипаче о словах, присвоенных какой-либо науке или художеству" (ч. 3, стр. 840—841). Для иллюстрации приводится словосочетание *технические слова*. Точно так же поясняет прилагательное *technique* в 1816 г. Иван Татищев в своем „Полном французско-российском словаре": „художественный, искусственный" (стр. 1029). У Пушкина *технический* встречается только дважды, и оба раза применительно к языку: Смирдин „говорит своим *техническим языком*" и „*технический термин* у кулачных бойцов" (Словарь языка Пушкина, т. IV, 509).

Нельзя не заметить, что и в других европейских языках прилагательное *technique* первоначально не выходило из сферы собственно языковых категорий: *технические слова, технические стихи*. В XVIII в. второе словосочетание толковалось как „стихи для упражнения памяти" (Wartburg, FEW, XIII, 149). Аналогично переводит *vers techniques* „стихи для облегчения памяти" и Татищев в только что упомянутом словаре.

Следовательно, и прилагательное *технический* в своем семантическом становлении двигалось из ограниченной сферы употребления к сфере все менее ограниченной, все более универсальной. В современных языках эта сфера стала уже действительно беспредельной. Вслед за прилагательным и существительное *техника* к началу второй

половины минувшего столетия получает такую же универсальную область распространения.

Забегая несколько вперед, отметим, что из всех слов, так или иначе (прямо или косвенно) относящихся к науке в русском языке, одной из самых старых была сама лексема *наука* (Срезневский. Материалы, II, 344). Она встречается на протяжении многих веков. Постепенно рядом с ней выстраиваются новые слова, образующие сложные семантические отношения с *наукой*. Не говоря здесь о видовых разновидностях науки (например, *арифметики, астрономии* или *филологии*), отметим лишь те слова, которые тоже претендовали на роль родовых обозначений в сфере человеческого знания. Оппозиция *наука* и *искусство* (при всей их связи) могла сформироваться лишь в конце XVIII столетия, так как смысловая история *искусства* оказалась, как мы имели возможность убедиться, сложной и многоступенчатой.

Едва только установилась оппозиция *наука — искусство*, в нее стали вклиниваться другие слова, в частности такие, как *техника*. Лексема *техника* могла относиться и к науке и к искусству. Все это сразу же осложнило оппозицию *наука — искусство*, едва только она стала формироваться. В русском языке многие слова этой группы были интернациональными, поэтому они развивались сходным с другими языками путем (сходным, но не тождественным!). В тех же случаях, когда „культурные слова" возникали из национальных лексических ресурсов, они нередко выбирали специфическую дорогу семантического становления.

7 Теперь следует вернуться к вопросу о том, как сложилась оппозиция слов *наука—искусство* и ее различные частные разновидности.

Вопрос этот тем более сложен, что история слов здесь органически переплетается с историей понятий. Проблема разграничения слов-понятий в этой области возникает лишь в определенную эпоху. Уже известно, что на протяжении длительного времени *ремесло, художества* и позднее *техника* передавались одним и тем же словом *art*. Проблема разграничения в этой сфере предстает и как проблема разграничения понятий, и как проблема дифференциации уже существующих и вновь возникаю-

щих слов. Она оказывается комплексной, а поэтому особенно сложной.

В 1955 г. в Англии проходил 6-й Международный конгресс „Ассоциации новых языков и литератур”, специально посвященный теме „Художественная литература и наука”[1]. Центральный доклад на конгрессе назывался „Отношения между наукой и художественной литературой”. Его автор Г. Дингл защищал тезис, согласно которому существует извечный конфликт между восприятием писателя и миропониманием ученого.

Для доказательства Дингл ссылался на свидетельства поэта Джона Китса и прозаика Эдгара По. Первый считал, что поэт может и не знать, как устроено мироздание. Важно другое: художник обязан уметь по-своему видеть окружающее, по-своему понимать внутренний мир человека. Если подобные ви́дение и понимание будут расходиться с показаниями науки, то от этого проиграет только наука. К аналогичным суждениям был близок и Э. По. По мнению докладчика, показаний нескольких писателей вполне достаточно для обоснования тезиса — взаимная независимость и даже антагонистичность науки и художественного творчества вообще[2].

Как это ни странно, на конгрессе выступило немало ученых с защитой такой односторонней и весьма наивной доктрины. Один из них даже напомнил предание: английская королева Виктория была очарована сказкой Льюиса Кэрролла „Алиса в стране чудес” (1865). Королева намекнула писателю, что следующую свою книгу он должен посвятить ей. Но математик Чарлз Доджсон, который выступал под псевдонимом Льюис Кэрролл, вслед за „Алисой” опубликовал „Трактат о детерминантах” (1867). Эту работу он не решился посвятить королеве: она бы, разумеется, ничего в ней не поняла[3].

По мнению Г. Темпла, рассказавшего об этом предании, существует постоянный антагонизм между наукой и искусством, поэтому то, что интересует ученого, недоступно писателю, мир которого в свою очередь оказывается далеким от мира ученого. Темпл как бы не за-

---

[1] Материалы конгресса опубликованы в сб. «Literature and Science». Oxford, 1955.

[2] См.: там же, стр. 10.

[3] См.: там же, стр. 15.

мечает, что даже случай с Льюисом Кэрроллом опровергает эту незамысловатую легенду: одно и то же лицо выступает и в роли сочинителя „Алисы", и в роли автора „Трактата о детерминантах". Само существование художественной литературы из области научной фантастики говорит, в частности, о возможном сближении между наукой и искусством.

Но дело, конечно, не в отдельных примерах и не только в научной фантастике. На том же конгрессе прозвучали и другие речи. Нашлись филологи, которые стали вспоминать писателей, близких к научному творчеству: Бальзака, Флобера, Золя. Эти авторы не проводили резких граней между наукой и искусством и любили подчеркивать строго научные основы своего творчества. Список подобных писателей можно было бы легко увеличить. Следовательно, и среди самих представителей искусства (в самом широком смысле) можно обнаружить две полярные точки зрения: одним наука и искусство представляются несовместимыми, другим — тесно связанными. Бытуют, разумеется, и „промежуточные" концепции, но в сущности они тяготеют к одному из двух только что упомянутых истолкований.

Нужно, однако, заметить, что за последние двадцать лет в разных странах мира, в том числе и у нас, гораздо чаще проходили совсем иные конгрессы и симпозиумы, в которых предлагался и защищался только один тезис: близость науки и искусства. Больше того, отдельные ученые даже усматривали тождество целей науки и искусства, единство всех их устремлений. Подобные конгрессы и конференции, симпозиумы и совещания обычно проводились под девизом изучения „семиотических систем", сближающих науку и искусство.

Наметилась другая опасность, не менее реальная, чем первая. Если одностороннее противопоставление *науки* и *искусства* грозит свести на нет познавательную функцию искусства, одну из важнейших его функций, то отождествление *науки* и *искусства* приводит к стиранию граней между различными типами и формами познания, между мыслительными и художественными „запросами" людей. Обе эти доктрины обедняют внутренний мир человека [1].

---

[1] О разной интерпретации этого важного вопроса у разных

Между тем великие мыслители и писатели XIX—XX вв. чаще всего стремились показать, что́ сближает *науку* и *искусство* и что́ составляет специфику каждой из этих областей.

Уже Гегель прекрасно понимал эту проблему. Много сделав, в особенности в своих „Лекциях по эстетике", для разработки теории искусства, он вместе с тем подчеркивал: „... искусство получает свое подлинное подтверждение... в науке"[1]. Взаимодействие искусства и науки ярко истолковывали Белинский, Чернышевский, Плеханов, Ленин. А. И. Герцен, хорошо понимая близость науки и искусства, вместе с тем тонко разграничивал их сферы и их методы. В 1859 г. в письме к двадцатилетнему сыну, упрекая его в недостаточном интересе к художественной литературе, он заметил: „Гете и Шекспир равняются целому университету. Чтением человек переживает века, не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги"[2].

Примерно в это же время и позднее взаимодействие *науки* и *искусства* глубоко обосновали классики марксизма. Они стремились установить и разнообразные связи между *наукой* и *искусством* и особенности *искусства* в отличие от *науки*. Подлинное искусство, взаимодействуя с наукой, всегда остается самим собой, т. е. искусством. Своеобразие искусства — в единстве его познавательной и эстетической функций, в особых формах восприятия и осмысления действительности, в особом соотношении чувственного и логического познания.

Контакты искусства и науки сложились исторически. Поэтому без истории самого понятия об *искусстве*, как и самого понятия о *науке* (resp. и *техники*), невозможно разобраться в подобных контактах. История слов приходит здесь на помощь истории понятий, подобно тому как формирование понятий дает возможность проследить историю их выражения в языке.

Искусство постепенно отделялось от *науки*. Соответ-

авторов см. в сб.: «Возможное и невозможное в кибернетике». М., «Наука», 1964 и «Содружество наук и тайны творчества». М.—Л., «Искусство», 1968.

[1] Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, стр. 14.

[2] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., в 30-ти т., т. 26. М., 1962, стр. 276.

ствующая лексическая дифференциация стала складываться и в европейских языках. Поэтому если в средние века, в эпоху Возрождения и позднее, вплоть до XIX столетия, *ars (artis), kunst* и другие слова могли обозначать и *науку* и *искусство,* то за последние без малого два века наметились новые отношения. Установилось не только понятийное, но и словесное разграничение явлений, ранее выступавших недостаточно расчлененно. Сама дифференциация слов, в разных языках обозначавших *искусство* и *науку,* все время осложнялась, по мере того как в бинарное противопоставление двух понятий и двух слов вторгались новые понятия и новые слова, на некоторые из которых здесь было обращено внимание (*техника, машина, фабрика* и др.).

Отмеченное противопоставление (*наука — искусство*) бинарным оставалось главным образом в абстрактном плане. В конкретном же развитии понятий и их названий в разных языках бинарная оппозиция превращалась в многоплановые перекрестные противопоставления, обусловленные сложной системой понятий и их наименований. Перекрестные же противопоставления слов, обычно именуемых „книжными" или „культурными",— результат перекрестных противопоставлений самих понятий.

Глава третья

ПРИРОДА И КУЛЬТУРА В ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА

(природа, натура, культура, цивилизация)

1 Слово *культура* теперь уже не так часто связывается со словом *природа* (*натура*)[1]. Между тем в процессе своего возникновения первое отталкивалось и одновременно взаимодействовало со вторым, хотя *культура* в европейских языках гораздо моложе *натуры*. Новое значение лексема *культура* получает лишь в XVIII столетии. К этому же времени заново осмысляется и *натура*. Возникают семантические контакты между словами, датировка которых относится к совершенно различным эпохам.

Латинский источник *культуры* не вызывает сомнений (*cultura* к *colere* — „возделывать", „обрабатывать"). В классической латыни это слово употреблялось еще редко и лишь в ограниченном числе сочетаний: *cultura agri* („обработка земли"), *cultura animi* („воспитание души") (Ernout et Meillet, Dict. étym., 237). Переносные значения усиливаются в вульгарной латыни, где *cultura* уже не только „обработка", но и „внимание к кому-нибудь", „почтение" и даже „нравы" („нечто обработанное", „устоявшееся"; Souter, Later Latin, 84).

Как показал в специальном исследовании Нидерман, в европейских языках *культура* перестает означать „функцию чего-то" и приобретает способность „переда-

---

[1] В дальнейшем существительное *натура*, бытующее в европейских языках, рассматривается как эквивалент русского *природа*. Об особых осмыслениях *натуры* будет сказано дальше.

вать что-то" лишь в XVIII столетии[1]. Потребовалось много столетий, чтобы завершился, казалось бы, очень простой семантический переход: от „возделывания чего-то", к „возделыванию" (вообще), от „воспитания души" к „воспитанию", от „культивирования чего-то" к „культуре" в новом смысле этого слова, бытующего в современных европейских языках.

Нидерман и некоторые другие ученые, собравшие ценный материал по истории самого слова *культура* (и его синонима *цивилизация*), недостаточно интересовались взаимоотношением слов и понятий, языковым окружением, в котором формировались эти слова. До сих пор не выяснено и другое: причины, задержавшие на многие столетия переход семантики *культуры* от функции „чего-то" к функции „что-то". Между тем подобный переход внешне представляется простым и очевидным. Вопрос осложняется: когда в XVIII столетии лексема *культура* наконец получила возможность функционировать в значении „что-то", у нее появляется конкурент в виде существительного *цивилизация*. Это последнее слово сразу осмысляется как „что-то" („степень общественного развития"), тогда как *культура* приближалась к аналогичному значению на протяжении многих веков.

Семантическая трансформация, столь медленно подготавляемая в одном случае, совершается почти сразу в другом случае. Потребность в новом понятии в XVIII в. не только ускорила смысловое движение старого слова, но одновременно создала новое слово. Вместе с тем возникла проблема: дифференциация лексем (*культуры* и *цивилизации*), ставших рядом во многих языках мира.

Причины, определившие столь неравномерное становление самих этих слов, оказались сложными. И в той мере, в какой подобные причины были обусловлены уровнем развития общества и сознания людей разных исторических эпох, они требуют анализа не только лексико-семантического, но и понятийного. Покажем, почему один лексико-семантический анализ здесь недостаточен.

---

[1] См.: J. Niedermann. *Kultur*. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder. Firenze, 1941, стр. 167.

Э. Бенвенист, специально интересовавшийся датой появления существительного *цивилизация* во французском языке (первая регистрация — 1757 г., в английском — 1772 г.), стремился объяснить причины столь позднего рождения слова, без которого, по-видимому, трудно было обойтись и в предшествующие столетия. Выявляя эти причины, автор подчеркивает: 1) редкость окончания на *-isation (civilisation)* французских существительных до 1789 г., 2) новизну самого понятия *цивилизация* в ту эпоху[1]. Дело не только в том, что следует „перевернуть" последовательность этих причин (новизна понятия имела решающее значение). Еще важнее другое: исследование общих условий зарождения понятия, выраженного определенным словом или рядом слов. Бенвенист прибегает к компромиссному решению вопроса. Он ссылается на новизну понятия, но отодвигает этот аргумент на второй план, ставит его в зависимость от степени распространения суффикса *-isation*.

Каковы же основания, позволяющие считать, что новизна понятия была основной причиной позднего появления лексемы *цивилизация* в ряде европейских языков? Чтобы подобные основания стали очевидными, достаточно вспомнить: слово *культура* (синоним *цивилизации* в наше время), не имевшее никаких трудностей в суффиксальном окончании *(-ure)*, тоже получает новое значение лишь в XVIII столетии. Следовательно, проблема не сводится к „трудностям окончания". К тому же суффикс *-isation* встречался у существительных и раньше, хотя широкое распространение получил действительно после революции 1789—1793 гг. Морфологически совершенно разные слова *(культура* и *цивилизация)*, возникшие в совсем несхожие времена, начинают семантически соприкасаться в определенную эпоху (середина века Просвещения). При этом, как было только что отмечено, *культура* движется к новому значению на протяжении веков, а *цивилизация* почти сразу „выстраивается" рядом с первым словом, когда оно получает новое значение. Все это показывает, что одного морфологического и лексико-семантического анализа явно недостаточно. История слов переплетается здесь с историей понятий.

[1] См.: E. Benveniste. Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966, стр. 340.

2 Вернемся к противопоставлению понятий *натура (природа)* и *культура*. Сложность подобного противопоставления была обусловлена тем, что для второго понятия в древние времена еще не существовало никакого слова с обобщенным значением. Поэтому и понятие выступало в „рыхлом виде". Как отмечалось уже в первой главе, слово, фиксируя понятие, обычно не проходит мимо самого понятия, способствует его закреплению в языке и тем самым уточняет его границы, намечает постоянную связь (в пределах определенной эпохи) между означаемым и означающим. До тех же пор пока лексема *культура* передавала лишь функцию „чего-то", она была не в состоянии справиться с подобной задачей.

Между тем уже Локк отмечал трудность разграничения врожденного и приобретенного (усвоенного, выученного). Ребенок боится темноты: что это врожденное чувство или чувство, вызванное, например, действием волшебных сказок, а следовательно, приобретенное? Новейшие исследования показывают, что страх такого рода возникает у детей не раньше двухлетнего возраста. Не все, что обнаруживается у человека „не сразу", является результатом влияния *культуры*. Ребенок не сразу начинает ходить, однако он выучивается ходить „от натуры", а не „от культуры". Современный французский социолог Леви-Строс предлагает такой критерий разграничения „природных" и „культурных" привычек и свойств человека: к *натуре* он относит все то, что имеет универсальное распространение и не зависит от привычек, нравов, языка и прочих атрибутов отдельных народов (например, то же умение ходить). Все остальное — по способу от противного — оказывается результатом завоевания *культуры*. *Натура* — универсальна, *культура* — национальна [1].

При всей внешней заманчивости подобного разграничения *натуры* и *культуры* оно оказывается достаточно поверхностным. По существу такая доктрина сводится к антропологическому принципу. В ней нет понимания социального детерминирования самого антропологичес-

---

[1] См.: C. Lévi-Strauss. Les structures élémentaires de la parenté, La Haye, 1967, стр. 3. Иначе освещается вопрос в коллективном сб. «Природа и общество» (М., «Наука», 1968), где имеется, в частности, раздел «Проблема отношения человека и природы в философии» (стр. 11—28).

кого принципа. Не говорим уже о том, что и *культура* может обнаруживать универсальные тенденции, а *натура* — тенденции чисто национальные.

Рассмотренная концепция страдает еще одним недостатком: противопоставляя *культуру натуре*, Леви-Строс акцентирует лишь различия между этими понятиями, отодвигая на задний план формы и виды взаимодействия между ними. Между тем свыше ста лет тому назад Маркс и Энгельс показали, что, „действуя на внешнюю природу, человек изменяет свою собственную природу". Плеханов считал, что в этих немногих словах „содержится сущность всей исторической теории Маркса"[1]. *Культура* тоже приобретается в процессе взаимодействия с *природой*. Подобное отношение выступает как разновидность общего взаимодействия *природы* и *человека*.

Но как могло возникнуть взаимодействие *природы* и *культуры* в эпоху, когда еще не существовало второго слова в отмеченной оппозиции?

Проблема осложнялась и по другой причине. Не только *культура*, но и *природа* не сразу получили отвлеченное значение. И в обоих случаях „вина" здесь падает на понятия. „Незрелость" соответствующих понятий препятствовала формированию слов, способных сохранять с ними более или менее строгую корреляцию.

Латинское существительное *natura* („природа") медленно завоевывало отвлеченное философское значение. Оно долго семантически ассоциировалось с глаголом *nasci* („рождаться", „происходить"). Так, например, в пьесе Теренция „Адельфы" (125—126) на замечания Демея, что „отцом надо уметь быть", Микион отвечает: „...*по природе* ты сам отец" (*natura* tu illi pater es). *По природе*, т. е. *по рождению*. Веским доказательством в пользу первоначально ограниченного значения слова *природа* может служить и название знаменитой поэмы Лукреция „О природе вещей" (De rerum *natura*).

Как предполагают исследователи, прибавление „вещей" к слову *природа* было вызвано желанием Лукреция выразить более общее значение всякой *природы* (*природы* вообще). Для этого философу и поэту понадобилось сочетание из трех слов *(De rerum natura)*, так

---

[1] Г. В. Плеханов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. М., 1949, стр. 132.

как сама лексема *природа* (*natura*) еще не привыкла передавать то абстрактное понятие о природе, которое само еще не вполне установилось[1]. Вместе с тем *природа* осмыслялась Лукрецием не только пассивно (как она есть), но и активно (в ее творческой силе). И хотя количественно лексема *природа* выступает в поэме гораздо чаще в первом аспекте, она все же нередко получает и активное значение. Например:

«Rerum *natura* creatrix» (I, 629).

„Природа, творящая вещи" (созидающая природа). Хотя отмеченные два значения *природы* еще нечетко разграничены в поэме, сама возможность истолкования *природы* как творческой силы характерна для Лукреция. Подобные семантические колебания отразились и в названии поэмы, известной и в традиции „De rerum natura", и в традиции „De natura"[2].

Несомненно, что *природа* в смысле творческой силы, способной „рождать", сближала само слово с его древним этимологическим значением (*natura* к *nasci*—„рождаться", „происходить"). Все это мешало лексеме *природа* выступать в отвлеченном философском значении.

Таким образом, прежде чем могла сформироваться отвлеченная оппозиция слов *природа* и *культура* и вместе с тем образоваться взаимодействие между ними, должна была созреть необходимость в соответствующих общих понятиях, имеющих не только конкретное, но и обобщенное значения. До поры до времени нечеткость самой лексической оппозиции обусловливалась недостаточной завершенностью отвлеченных понятий, позднее закрепившихся за словами *природа* и *культура*. Вместе с тем понятие о природе, выраженное словом *природа*, гораздо раньше получает отвлеченное и обобщенное значение, чем понятие о культуре, позднее фиксированное в слове *культура*. Следовательно, отдельные элементы оппозиции *природа*—*культура* семантически и исторически развивались неравномерно.

---

[1] См.: I. Fischer. Le sens du titre *De rerum natura*. В кн.: «Mélanges linguistiques publiés à l'occasion du 8 Congrès international des linguistes à Oslo». Bucuresti, 1957, стр. 17—22.

[2] См.: Я. М. Боровский. О термине *natura* у Лукреция. «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук», вып. 18, 1952, стр. 223—232.

В самом деле, в сочинениях писателей и ученых XVI—XVII столетий, написанных по-латыни, встречаются многочисленные словосочетания, лишь подготавливавшие рождение нового, более отвлеченного значения *культуры:*

cultura juris („выработка правил поведения"),

cultura scientiae („приобретение знаний, опытности"),

cultura litterarum („совершенствование письменности"),

cultura linguae („совершенствование языка") и т. д.

Большое количество этих и аналогичных им построений можно обнаружить, в частности, в трактатах немецкого юриста и историка С. Пуфендорфа (1632—1694). В словосочетаниях такого рода *cultura* проявляет первые признаки самостоятельного значения, хотя само существительное еще опирается на другое слово, образующее с ним известное формальное и смысловое единство. Здесь создаются как будто бы все условия для возникновения самостоятельного слова (*культура* вообще, без прибавления „знаний", „языка", „поведения" и пр.). И все же такое слово еще не образуется. Только в XVIII в. сформируется, наконец, это слово как отдельная лексическая единица (*культура*), причем не только в недрах латинского языка, но почти одновременно и в живых европейских языках того же столетия[1].

Почему, однако, лишь в XVIII столетии слово *культура* стало употребляться самостоятельно и получило общее значение? Почему только в эту эпоху сформировалось противопоставление *природы* и *культуры?* Чтобы ответить на эти вопросы, мимо которых обычно проходят исследователи, надо начать издалека.

Как уже отмечалось в предшествующих строках, отвлеченное значение *природы* образовалось гораздо раньше, чем аналогичное значение *культуры*. Но стоило слову *культура* сформироваться, наконец, в своей абстрактной семантике и получить права самостоятельного функционирования, как в самом противопоставлении и одновременном сближении *природы* и *культуры* оба эти слова получили толчок для дальнейшего смыслового развития. Не успела, однако, установиться корреляция

---

[1] См. об этом в цит. кн. J. Niedermann'а, стр. 120—130.

природа—культура, как сейчас же она была осложнена новым словом *цивилизация,* возникшим в европейских языках в середине века Просвещения.

3 Отношение к *природе* меняется в эпоху Возрождения. Если в средние века *природа* обычно рассматривалась прежде всего как „божественная субстанция"[1], то естественнонаучные открытия и достижения Возрождения не могли не отразиться на истолковании понятия о природе. Большую роль в этом отношении сыграл метод Ф. Бэкона (1561—1626). Позднее интерес к *природе* углубляется у Декарта и Спинозы, у Локка и Лейбница, как и у других великих мыслителей и ученых. Но только в XVIII столетии *природа* оказывается уже в центре не только естественнонаучных, но и философских построений.

Даламбер и Дидро, руководители знаменитой многотомной французской „Энциклопедии" (1751—1772), в предисловии ко второму тому извещали читателей, что статья *nature* („природа"), ввиду ее особой важности, будет написана специально для их издания известным натуралистом Бюффоном[2]. Позднее выяснилось, что Бюффон не представил вовремя статьи, поэтому ее написал для «Энциклопедии» один из ее же организаторов — Даламбер. В статье сообщалось, что *природа* — это не только „вселенная" и не только „система мира", но и „способ воздействия одних вещей на другие", „реальный мир в его движении и развитии". *Природа* выступает здесь как антипод *провидения* и тем самым получает новое осмысление.

„*Природа,* — утверждал Гольбах, — есть причина всего... Она существует и будет существовать вечно... Ее движение и развитие — неизбежное следствие ее же бытования"[3]. Статьи и трактаты о *природе* появляются в большом количестве на протяжении всего XVIII в.

[1] В рассуждениях, например, Эригины (IX в.) о том, что «бог, как первая природа, стоит выше всех категорий и предикатов» (А. Штекль. История средневековой философии. М., 1912, стр. 88).

[2] См.: «Encyclopédie». Paris, 1751, т. II, стр. I.

[3] П. Гольбах. Система природы, русск. пер. М., 1940, стр. 318.

В 1761 г. книгу „О природе" (De la nature) публикует С. Робине. *Природа* привлекает пристальное внимание Вольтера и Руссо. Понятие о *природе* и само слово *природа* действительно передвигаются в центр философских дискуссий той эпохи[1].

Конечно, здесь еще не было единства. *Природа* продолжает толковаться с разных теоретических позиций. Но одно несомненно: дебаты о природе способствовали становлению отвлеченного значения самого слова *природа*. В самом конце века толковый академический словарь французского языка определяет: „...*природа* (nature) — совокупность вещей и существ, физический мир в его самых различных проявлениях"[2]. Человек стал частично включаться в понятие о природе.

К этому времени (середина XVIII в.) „поспевает" и новое значение существительного *культура*. Создается и его синоним *цивилизация*, еще редко употреблявшийся, но получивший достаточно широкое распространение с начала XIX столетия. В эпоху Просвещения оформляется ранее уже упомянутое противопоставление двух слов-понятий: *природа* (натура) и *культура*. Это уже именно слова-понятия, так как за каждым словом теперь скрывается обобщенное понятие. *Природа* — нечто данное, *культура* — нечто приобретенное. Различия обнаруживаются лишь в том, как раскрываются в разных концепциях „нечто данное" или „нечто приобретенное".

Подобное противопоставление получает распространение не только во Франции, но и в других странах и в других языках. В 1786 г. И. Кант прямо писал, что он присоединяется к мысли Руссо о „борьбе между *культурой* (Kultur) и *природой* (Natur) в истории человечества"[3]. Вслед за Руссо Кант считал, что *культура* обогащает каждого человека в отдельности, но отрицательно влияет на все человечество. Дальше начинались расхождения. Если Руссо призывал „вернуться к *природе*",

---

[1]См.: J. Ehrard. L'idée de *nature* en France dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Paris, 1963.

[2] «Dictionnaire de l'Académie française». Paris, 5 éd. 1798, стр. 328.

[3] J. Niedermann. Цит. соч., стр. 195. См. также у последователя Канта — Ф. Маутнера: F. Mauthner. Wörterbuch der Philosophie. Beiträge zu einer Kritik der Sprache. München. 1910 (ст. «*Kultur*»).

к тому состоянию, когда человек не был „испорчен *культурой*", то Кант искал иной выход. Он считал, что цель человечества — устранить противоречие между *природой* и *культурой* на высоком нравственном уровне самосовершенствования.

Оба автора постулировали оппозицию *природа—культура,* хотя и различно ее истолковывали. Свою зависимость от Руссо не скрывал и Гердер, хотя антонимию *природа—культура* он решал уже во многом иначе, чем французский писатель. Гердер был убежден, что все народы равны по природе, но отличаются друг от друга по степени культуры. Воздействие же культуры на природу он рассматривал не под знаком минус, как Руссо, а под знаком плюс. *Культура* в трактовке Гердера — свидетельство прогресса человеческого общества[1].

Что же относится здесь к европейским языкам и что к истории философии, к истории творчества отдельных мыслителей и писателей? Это трудный вопрос, на который все же попытаемся ответить.

Как лексические единицы многих европейских языков слова *природа* (натура) и *культура* выработали (ко второй половине XVIII в.) способность передавать общие понятия. Это особенно относится к лексеме *культура,* которая до этой эпохи могла передавать лишь функцию „чего-то". Но и *природа* в процесе противопоставления к новому значению *культуры* уточнилась в своем обобщенном значении. Все это — факты лексики, а следовательно, и факты европейских языков определенного исторического периода. Остальное (различная интерпретация *природы* и *культуры* у разных мыслителей и писателей) — факты и явления общественной мысли в тех или иных странах.

Не успела, однако, окрепнуть языковая оппозиция *природы* и *культуры,* как она же была осложнена и несколько „сбита" полисемией каждого из этих двух слов. Известно, что полисемия всегда затрудняет прямолинейное противопоставление слов, кажущихся антонимичными по своему основному значению. Так произошло и с *природой—культурой.*

---

[1] См.: И. Гердер. Избр. произв. под ред. В. М. Жирмунского. М., 1959, стр. 192—196. Любопытны колебания Гердера в написании слова *культура:* и *Kultur* и *Cultur,* о чем у J. Niedermann. Цит. соч., стр. 215.

Дело в том, что именно в XVIII столетии *природа* получает новое эстетическое осмысление, которого она была совершенно лишена раньше. „Культурный грек, — пишет А. Ф. Лосев, — конечно любовался на солнце и снег, на луну и звезды, на хорошую погоду и природные пейзажи, на прекрасные образы растений, животных и людей... Но это не только не было художественным созерцанием, но даже едва ли было эстетикой вообще. Во всех этих случаях наслаждение создавалось не столько прекрасными видами окружающей природы или космоса... Оно создавалось гораздо больше жизненной целесообразностью этих предметов, их полезностью для человека, их производственно-технической образцовостью... Эстетическая роль чувственного созерцания вполне совпадала здесь с утилитарной оценкой предметов, нужных для жизни, полезных, удобных для употребления"[1].

То же наблюдается и в средние века. *Природа* не получает еще никакой эстетической функции. В средневековых сочинениях *природа* и ее атрибуты лишь „упоминаются", но никогда не созерцаются. Вот, например, как изображается *природа* в одном из эпизодов „Песни о Роланде" перед трагической для французов битвой в Ронсевальском ущелье:

«Высокие горы, мрачен ряд ущелий,
Среди теснин камней чернеют груды.
Весь день уныло шли дружины Карла»[2].

„Мрачный ряд ущелий" нужен автору „Песни" лишь для того, чтобы оттенить унылое состояние войск императора Карла Великого. На более активную роль *природа* не претендует. В лучшем случае она лишь „аккомпанирует" чувствам и мыслям персонажей[3].

И это не только особенность „Песни о Роланде", но и почти всей средневековой литературы Европы. Напомним эпизод из „Песни о Нибелунгах", в котором Зигфрид отправляется в опасное путешествие за Нибелунгами. Море бушует, но Зигфриду все нипочем:

---

[1] А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, стр. 544.

[2] «Песнь о Роланде», пер. Ф. де ла Барта. М., 1958, стр. 53.

[3] См. об этом: M. Kuttner. Das Naturgefühl der Altfranzösen und sein Einfluß auf ihre Dichtung. Berlin, 1889, стр. 20—30.

«Гребца не видо было, кораблик же летел
От рук Зигфрида: силой такою он владел.
Все думали, что это ветер так кораблик мчит:
Нет, то работал милой Сиглинды сын, лихой
Зигфрид»[1].

Автор любуется силой Зигфрида, по сравнению с которой сила ветра представляется ничтожной. *Природа* лишь оттеняет достоинства или недостатки персонажей, но она не привлекает специального внимания повествователя. Как правило, в средневековой литературе упоминается лишь „ближайшая природа", среди которой действуют герои произведения. Авторы той поры не знали *природы* как „предмета", достойного художественного описания и осмысления.

Аналогичная картина наблюдалась во всех жанрах литературы, в том числе и в лирике, причем не только в средние века, но и в эпоху Возрождения и позднее, вплоть до середины XVIII столетия.

В одном из латинских стихотворений Петрарки (Epistolae rerum familiarum, IV, 1) рассказывается о том, как на юге Франции поэт восходил на гору Венту. Эта гора известна необычайной красотой своих идущих уступами многочисленных плато, покрытых разнообразной и богатой растительностью. С большим трудом достигнув вершины горы, Петрарка и не думает хоть на мгновение предаться созерцанию открывшейся перед ним панорамы, а немедленно обращается к чтению книги святого Августина. Такое отношение к *природе* у одного из великих лириков Возрождения характерно не только для самого Петрарки, но и для литературы его времени в целом.

Перешагнув три столетия, почти то же обнаружим и в XVII в. *Природа* очень медленно вовлекается в орбиту художественного изображения и осмысления.

4 В другой связи в первой главе уже отмечалось, что Буало в своем „Поэтическом искусстве" (1674) всячески рекомендовал писателям следовать *при-*

[1] «Песнь о Нибелунгах», пер., введение и прим. М. И. Кудряшева. СПб., 1889, стр. 197.

роде (nature). Больше того, он предлагал им ограничиться изучением „только природы" (гл. 3, строка 360). Но *природа* для Буало — это *люди,* точнее люди определенного времени и определенной социальной принадлежности („Изучайте придворное общество и наблюдайте город", 3, 391). Теоретик классицизма истолковал *природу* как „природу человека", принадлежащего к тому социальному рангу, который достоин изображения. Уже давно Э. Кранц показал, что природа в значении „лоно природы" была совершенно чужда эстетике классицизма[1]. Но исследователь не показал другого: *природа* в смысле „природа человека" выступала не только у поэтов и прозаиков, но и у философов того времени. Так было не только во Франции, но и в Англии, Германии, Италии. Еще в первой половине века Просвещения *природа* прочно ассоциировалась с „природой человека". Достаточно вспомнить, например, сочинение англичанина Давида Юма „Трактат о человеческой *природе*" („Treatise of human *nature*"), первая часть которого вышла в свет в 1739 г.

В предшествующих разделах уже была сделана попытка показать, что *природа* в смысле „природа человека" в свою очередь возникла в результате длительного развития самого понятия о *природе.* Человек не сразу стал включать себя в это понятие.

Но вот во второй половине XVIII в. на базе нового понятия о *природе* стало формироваться новое значение уже самого слова *природа.* Если *природа* — это не только окружающий человека мир, но и сам человек как его частица, то на подобной основе сравнительно легко могло возникнуть сначала контекстное, а позднее и общее значение — „природа как объект созерцания человека". Толчок к рождению нового значения *природы* был дан европейскими предромантиками. Это значение возникло именно в их среде. Внимание к *природе* обертывалось возможным эстетическим отношением к самой *природе.*

Наиболее ярко это новое понимание выразил Ж.-Ж. Руссо. „Гладкие равнины, — писал он в „Испове-

---

[1] См.: E. Kranz. Essai sur l'esthétique de Descartes. Paris, 1882, стр. 245. Ср. также: A. Hoyer. Eine historischgenetische Analyse der Begriffe *nature* und *fortune* bei Shakespeare. Halle, 1913, стр. 23—25.

ди",—никогда не казались мне прекрасными. Мне нужны стремительные потоки, скалы, деревья, густые леса, горы, крутые дороги со спусками и подъемами, пропасти... Я ощущал всю их прелесть..."[1] Между тем эстетика классицизма опиралась на представления о гладких и ровных дорогах, на геометрически правильные линии придворных парков. Вспомним в своем роде прекрасный Версальский парк недалеко от Парижа, разбитый при Людовике XIV.

Еще в 1899 г. Плеханов в первом „Письме без адреса" цитировал в связи с этим „Путешествие на Пиренеи" И. Тена, впервые опубликованное в 1855 г. Тен писал: „Вы едете в Версаль и вы возмущаетесь вкусом XVII века... Но перестаньте на время судить с точки зрения ваших собственных привычек. Мы правы, когда восхищаемся диким пейзажем, как они были правы, когда такой пейзаж нагонял на них скуку. Для людей семнадцатого века не было ничего некрасивее настоящей горы. Она вызывала у них множество неприятных впечатлений... Люди той эпохи были утомлены варварством, как мы — утомлены цивилизацией. Эти горы... дают нам возможность отдохнуть от наших тротуаров, бюро и лавок. Дикий пейзаж нравится нам только по этой причине"[2].

Новое эстетическое отношение к *природе* повсеместно распространяется в последние десятилетия XVIII столетия. В годы, когда писалась „Исповедь" Руссо, Гёте публикует роман „Страдания юного Вертера" (1774), в котором восклицает: „Город сам по себе мало привлекателен, зато *природа (Natur)*... повсюду вокруг несказанно прекрасна" (книга 1-я). Позднее немецкий романтик Л. Тик, имея в виду эту же эпоху, вспоминал: „*Природа* (*Natur*)... Вот уже сорок лет как это слово стало модным (in Mode gekommen). И насколько я могу понять, так теперь называют какой-нибудь ручеек, горную речку, лесок и тому подобное"[3].

---

[1] J. J. Rousseau. Les confessions. Paris, 1962, стр. 160 (юбилейное издание «Исповеди», приуроченное к 250-летию рождения писателя).

[2] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 59.

[3] «Zeitschrift für deutsche Wortforschung», VI, 1904—1905, стр. 113.

Нечто подобное наблюдалось и в живописи. Даже у таких великих мастеров, как Рафаэль и Тициан, *природа* обычно давалась как фон, на котором выступали лица и фигуры людей. Специального интереса к *природе* у них не было[1]. И здесь ситуация меняется лишь во второй половине XVIII столетия.

Итак, не успела еще окрепнуть оппозиция *природа — культура,* как была осложнена многозначностью первого элемента противопоставления (дальше будет показана полисемия и второго элемента). Эстетический аспект *природы* оказался настолько сильным, что вошел во все европейские языки. Этот же аспект усилил активное отношение человека к природе, которое подготавливалось на протяжении веков. Поэтому, хотя эстетическое осмысление самого слова *природа* выступило в последней трети XVIII в. как значение новое, оно все же было подготовлено всей предшествующей историей этой же лексемы.

Противопоставление *природа—культура* осложнялось и по другим причинам, выходящим за пределы самой лексики. Просветители XVIII столетия не всегда соотносили *природу* с *культурой,* но весьма часто — с *разумом* и *искусством. Искусство* и *разум* могли улучшать *природу,* делать ее более „благородной". Представление об *искусстве (art)*, которое совершенствует *природу,* широко бытовало в эстетике классицизма в разных странах[2].

Еще более серьезной причиной, осложнившей и так уже ставшими многоаспектными контакты между *природой* и *культурой,* было появление в середине XVIII в. нового слова — *цивилизация.* Его судьба в дальнейшем отличалась от судьбы его же ближайшего синонима *(культура):* быстро распространившись во многих европейских языках на протяжении второй половины позапрошлого и первой половины прошлого века, лексема *цивилизация* затем стала употребляться гораздо реже,

---

[1] См.: A. Biese. Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und der Neuzeit. Leipzig, 1888, стр. 236.

[2] См., в частности: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 2. М., 1964, стр. 701. В 1821 г. Н. Остолопов (Словарь древней и новой поэзии, ч. 2, стр. 217) писал: «Изящная *натура* есть натура украшенная, усовершенствованная искусством».

чем *культура,* а в некоторых языках превратилась даже в архаическую единицу (например, в немецком, отчасти в русском). И все же на протяжении целого века *цивилизация* успешно конкурировала с *культурой,* превратив знакомую нам оппозицию двух слов в оппозицию многоаспектную.

Ранее уже была отмечена дата возникновения слова *цивилизация,* установленная рядом ученых, в том числе и Бенвенистом (1757 г. — во французском[1], 1772 г. — в английском). Для чего же понадобилось это слово, которого не знали античность, средние века, Возрождение, XVII в., если как раз к середине XVIII в. слово *культура* получило возможность употребляться в том общем и обобщенном значении („определенная ступень общественного развития"), на которое сразу же после своего появления начала претендовать и *цивилизация*?

Здесь еще раз убеждаемся в „капризах" развития языка, в особенности его лексики, которая не укладывается в элементарную схему языковой экономии („от неэкономного к экономному выражению"), изложенную еще в 1862 г. английским философом и социологом Гербертом Спенсером[2]. В нашем случае, как и во многих других, язык поступает „наоборот". Создав новое значение слова *культура,* он ставит рядом с ним еще и *цивилизацию,* неэкономно выражая одно и то же понятие, но зато получая возможность более тонко дифференцировать оттенки между двумя семантически сходными лексемами.

Цивилизация не сразу становится сильным конкурентом *культуры.* Как отмечалось, во французском языке, в частности, этому мешала слабая продуктивность именного суффикса *-tion (civilisation),* получившего широкое распространение лишь во время и после революции 1789—1793 гг., когда было создано немало имен сущест-

---

[1] По данным новейшего однотомного Словаря Робера — 1734 г.

[2] См. русский перевод его «Основных начал» (М., 1886, стр. 171—179). Позднее концепция Спенсера находила многочисленных сторонников и среди лингвистов, впрочем, без ссылок на самого Спенсера. См., например: A. Martinet. Eléments de linguistique générale. Paris, 1960, стр. 182—187, и его же. Принцип экономии в фонетических изменениях, русск. пер. М., 1960, стр. 126—150.

вительных с аналогичным окончанием. С конца же XVIII и с начала XIX столетия слово *цивилизация* уже широко функционирует во многих европейских языках.

В эту эпоху *цивилизация* понимается как „состояние общественного развития", то, что „сделано руками и душами людей". Так толкует это слово Ф. Гизо, публикуя в 1828 г. свою „Историю цивилизации в Европе", а через два года — „Историю цивилизации во Франции"[1]. Еще раньше о важности „всемирной цивилизации" писала мадам де Сталь[2]. В 30-е же годы о *цивилизации* заговорил и Огюст Конт в своем курсе позитивной философии, а за ним — и социалист Ш. Фурье[3]. Позднее, в 1857 г., англичанин Г. Бокл публикует первый том своей „Истории цивилизации в Англии", за которым через четыре года последовал и второй том[4]. В это же время Якоб Буркгардт издает в Швейцарии книгу, вскоре получившую широкую известность и переведенную (как и исследование Бокля) на многие языки мира, — „Культура Италии в эпоху Возрождения" (слово *цивилизация* в немецком почти совсем не употребляется)[5]. Позднее подобные монографии и очерки выходили и в других странах, и на других языках.

В тех языках, в которых закрепились оба слова (*культура* и *цивилизация*), между ними постепенно к 20—30-м годам прошлого столетия устанавливается дифференциация. *Цивилизация,* как показывают только что приведенные примеры, обычно относится к целым народам, к большим эпохам, выступает как синтетическое обозначение всего, что сделано человеком (первоначально: „руками и душами людей"). Напротив, *куль-*

---

[1] См.: «L'histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain». Paris, 1828; «L'histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'Empire romain. Paris, 1830. О роли этих книг Гизо во французской историографии первой половины прошлого века см.: Б. Г. Реизов. Французская романтическая историография. Л., 1956, стр. 173—228. О синонимах к *цивилизации* в испанском языке: «Bulletin hispanique», 1967, № 3—4, стр. 435—439.

[2] См.: Madame de Staël. Oeuvres complètes. Paris, 1820, стр. 187.

[3] См.: Ch. Fourier. Oeuvres complètes. Paris, 1841, т. I, стр. 5.

[4] См.: H. Buckle. A history of civilization in England. London, т. I, 1857; т. II, 1861.

[5] См.: «Die Kultur der Renaissance in Italien» (1-е изд. вышло в 1860 г. в Базеле).

тура теперь уже не претендует на подобное синтетическое значение и выступает для именования чего-то более частного, менее обобщенного. *Культура,* передавая синтетическое значение слову *цивилизация,* сама как бы вновь отбрасывается к своим старым осмыслениям („функция чего-то", а не „что-то"). Не успев укрепиться в более широкой семантике, *культура* тем легче передает эту семантику своему конкуренту — слову *цивилизация.*

Так продолжалось, однако, сравнительно недолго, пока с конца прошлого столетия *культура* не оттеснит на второй план *цивилизацию* (к этому процессу еще вернемся).

Примерно сходное различие между *культурой* и *цивилизацией* сохраняется и в тех современных европейских языках, где бытуют оба эти слова[1]. В современном русском языке *цивилизация* обычно не только более торжественное слово, чем *культура* (тоже дифференциальный признак), но и употребляется оно по отношению к целым народам, большим эпохам, большим проблемам. См., например, в газете „Правда" от 28 сентября 1968 г.: „Душанбе. Сегодня здесь открылась научная конференция ЮНЕСКО по изучению *цивилизаций* народов Центральной Азии". Или: „Широкое обсуждение проблем внеземных *цивилизаций*" (из журналов) и т. д.[2]. И хотя отмеченное разграничение, разумеется, не абсолютно, оно все же характерно. Язык использует синонимику в своих — бесконечно разнообразных и исключительно тонких — дифференциальных тенденциях.

Известно также и строго терминологическое значение *цивилизации,* в свое время обоснованное К. Марксом и Ф. Энгельсом: третья ступень в развитии человечества, которой предшествуют две другие — эпоха дикости и эпоха варварства.

Итак, к концу XVIII и к началу XIX столетия во многих языках рядом с *природой* оказалась не только *культура,* но и *цивилизация.*

---

[1] Коллекция разрозненных определений *культуры* в толковых словарях разных европейских языков собрана в журн.: «Revista de Portugal, Sèrie A. Lingua portuguêsa», 1967, № 257, стр. 329—336.

[2] Любопытны и названия книг, посвященных истории различных исчезнувших *цивилизаций.*

5 Но как, однако, передавалось само понятие о культуре в эпоху, когда ни слово *культура* в его самостоятельном значении, ни тем более слово *цивилизация* еще не существовали ни в одном европейском языке? Здесь вновь следует вернуться к вопросу, частично уже рассмотренному в первой главе. Речь идет о возможном „обгоне" понятий, о возможном выражении понятий с помощью других слов, прежде чем будут найдены слова, за которыми данные понятия закрепятся позднее.

Поясним сказанное на характерном историческом примере.

Современные исследователи знаменитого трактата итальянца Джамбатисты Вико „Основания новой науки об общей природе наций" (изд. 1, 1725 г.; изд. 2, 1730 г.) постоянно говорят об идее и даже теории цивилизации, разработанной в этом сочинении[1]. Между тем о каком понятии и о каком слове идет речь? Слово *цивилизация* (итал. *civilizzazione*) у самого Вико не встречается ни разу. В итальянском языке оно впервые зарегистрировано в 1770 г. (Battisti, Alessio. Dizion. etimol. ital., II, 972), т. е. через 26 лет после смерти Вико (1744). Не знал автор „Оснований новой науки" и нового, свободного значения лексемы *культура* (в современном итальянском бытуют две формы — книжная *cultura* и народная *coltura*), которая встречается у него лишь в определенных связанных словосочетаниях. Редкие случаи подобного употребления *культуры* у итальянского мыслителя показывают, что для него *культура* — это еще только „воспитание" (ср. старое значение „обработка"), а не *культура* в более позднем осмыслении[2].

Но если Дж. Вико еще не знал ни слова *цивилизация* (и позднее редкого в итальянском), ни слова *культура* в новом значении (позднее широко распространенного), то как же он выражал понятие о культуре? Ведь исследователи творчества Вико постоянно говорят о „тео-

---

[1] См., например, вступительную статью М. А. Лифшица к русскому переводу названной книги Дж. Вико (Л., «Художественная литература», 1940, стр. IX).

[2] См.: G. Vico. Opere, ed Ferrari, 1860, VI, стр. 127. В словаре А. Прати («Vocabolario etimologico italiano». Torino, 1951, стр. 303) подчеркнуто, что новое значение итальянского *cultura* возникло позднее нового значение французского *culture*.

рии цивилизации", разработанной им же. Известно, что Вико различал три стадии в истории человеческого общества: эпоху варварства, век героев и век человечества. Последний этап итальянский мыслитель особенно тесно связывал с понятием о цивилизации. Как же выйти из подобного затруднения?

Здесь еще раз можно убедиться, как понятия „опережают" слова, за которыми они позднее закрепляются. Прежде чем найти „окончательную" форму своего выражения в той или иной лексеме, понятия могут передаваться с помощью других слов. Так, в частности, было и у Дж. Вико. В его лексике существительное *umanità* („человечество" и „человечность") одновременно означало и „степень развития человечности"[1], т. е. стало соотноситься с тем еще синкретическим понятием, которое позднее уточнилось, получив наименование *культуры* или *цивилизации*. В той мере, в какой истоки понятия о культуре (resp. цивилизации) восходят к более ранним временам по сравнению с XVIII в., допустимо говорить о своеобразном „опережении" понятий. В этом случае они передаются либо с помощью других слов, либо описательно. Когда же понятия, наконец, находят специальные слова для своего выражения, первые уточняются в своих логических контурах, а старые слова, с помощью которых понятия передавались раньше, уточняются в своих значениях.

Какие же слова в других случаях имели возможность передавать будущее представление о культуре (цивилизации) до XVIII в.? Во французском таковыми были: *police* („организация"), *courtoisie* („образованность", „вежливость"); в итальянском: *civilità* („образованность"), *umanità* („человечность"), *nobilità* („благородство"); в немецком: *Bildung* („образованность"), *Rittertum* („благородство"); в провансальском: *cortezia* („образованность") и т. д. Когда же рядом с этими словами позднее „встали" *культура* и *цивилизация*, тогда семантический диапазон всех ранее перечисленных слов заметно уменьшился.

Отмеченный процесс шел параллельно не только в

---

[1] См.: B. Migliorini. Storia della lingua italiana. Firenze, 1960, стр. 577. См. также комментарии А. А. Губера к русскому переводу «Оснований новой науки» (стр. 529).

живых европейских языках, но и в мертвом латинском языке эпохи Возрождения и XVII в. в той мере, в какой латынь функционировала в памятниках тогдашней письменности и науки. Поэтому такие существительные, как *civilitas* („обходительность"), *humanitas* („человечность"), *educatio* („воспитание", „воспитанность") и многие другие в латинских сочинениях Данте и Петрарки, Декарта и Спинозы, Ньютона и Лейбница приобретали новые значения, подсказанные новыми требованиями эпохи.

Обратим теперь внимание на некоторые особенности развития слов *природа (натура), культура* и *цивилизация* в русском языке.

Как показал Ю. С. Сорокин, само слово *культура* впервые регистрируется в Карманном словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка, изданном в 1845—1846 гг. Н. Кириловым. Но и позднее, в 60—70-х годах прошлого века, оно еще не имело широкого распространения и не встречалось даже у Добролюбова, Писарева и Чернышевского[1]. Это объясняется тем, что такие слова, как *образование, просвещение*, словосочетания типа *духовная жизнь,* и многие другие обычно могли выражать понятие, позднее закрепившееся за лексемой *культура.* Еще в 1853 г. Иван Покровский в „Памятном листке ошибок в русском языке", опубликованном в „Москвитянине" (1853, № 17, стр. 13), объявлял это слово ненужным. Однако к 80-м годам *культура* уже употребляется, а в 90-е годы получает широкое распространение. В словарях русского языка оно регистрируется раньше, в частности в 1863—1866 гг., в первом издании Толкового словаря В. Даля („*Культура*—обработка и уход, возделывание, возделка; образование умственное и нравственное").

Из определения Даля видно, что этимологическое значение *культуры* („обработка", „возделывание") некоторое время воспринималось как основное, хотя уже в 1845 г. у Белинского встречается выражение „литературная *культура*"[2], в котором интересующее нас слово вы-

---

[1] См.: Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка (30—90-е годы). М., 1965, стр. 94.

[2] См.: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1953—1959, стр. 563.

ступает уже в своем явно переносном осмыслении. Понадобилось, таким образом, известное время не только для того, чтобы слово *культура* вошло в русскую лексику, но и для того, чтобы его переносное осмысление („образование", „просвещение") оттеснило на второй план значение этимологическое („обработка", „возделывание"). Оба эти процесса наблюдаются в русском языке 40—90-х годов минувшего столетия.

Иначе сложилась судьба лексемы *природа*. По данным „Материалов" И. Срезневского, она еще не встречается в древнерусских текстах, но в XVII в. *природа* уже известна. Ее значение в ту эпоху и в начале XVIII столетия — „порода", „род", „происхождение". Один из исследователей приводит такие примеры: „Целовальник промыслом, портнов сын с *природы*" (А. Кантемир), „Татаре *природою* военнии люди, смели, не боязливи" („Книга, нарицаемая Козмография"). В этих значениях употреблялась и *натура*: „Народ смелый от *натуры* своей"[1]. *Природа* и *натура* регистрируются и в „Лексиконе" Поликарпова в 1704 г.

Попытку более широкого толкования *природы (натуры)* можно обнаружить у Ломоносова и особенно у Радищева в сочинении „О человеке, о его смертности и бессмертии" (1792). Здесь утверждается: „...*природа* всегда едина". Человек должен влиять на природу, подчинять своим целям. *Природа* и *человек* рассматриваются во взаимодействии[2]. При этом у Радищева, позднее и у Карамзина, *природа* и *натура* выступают как абсолютные синонимы, оттенки между которыми едва уловимы[3]. Синонимия такого рода мешала развитию абстрактного значения *природы:* постоянная соотнесенность с *натурой* всякий раз напоминала о более старых значениях самой *природы* („род", „порода", „то, что дано на-

---

[1] Л. Л. Кутина. Формирования терминологии физики в России. М.—Л., 1966, стр. 31. В отдельных случаях *натура* встречается уже в XVI в., как отмечает Gerta Hüttl Worth («Foreign words in Russian (1550—1800)». California, 1963, стр. 91). См. также: Т. Райнов. Наука в России XI—XVII веков. М.—Л., 1940, стр. 213—223.

[2] См.: А. Н. Радищев. Избр. философск. соч. М., 1949, стр. 302, 306.

[3] См.: Я. Грот. Филологические разыскания, т. 1, изд. 2, СПб., 1876, стр. 110 (ст. «Карамзин в истории литературного языка»).

турой"). Не случайно и Яновский в 1803—1806 гг. в своем „Новом словотолкователе" (стр. 926) определял *натуру* с помощью *природы* („...*натура* — естество, *природа* — весь свет, все созданные вещи...").

Положение меняется к 40-м годам прошлого столетия. Теперь уже понятие о *природе,* необходимость глубже в нем разобраться „подталкивает" и семантику самого слова *природа.* Это особенно ярко обнаружилось в „Письмах об изучении *природы*" А. И. Герцена, опубликованных в 1845—1846 гг. В этом сочинении *природа* противостоит и одновременно взаимодействует не только с *человеком,* но и с *наукой,* созданной человеком. Письмо второе из книги Герцена так и называется — „Наука и природа". Автор понимает *природу* уже иначе, чем Радищев. Для Герцена *природа* — непрерывный процесс (у Радищева она „всегда едина"). *Природа* находится в постоянном движении и развитии[1]. Углубление самого понятия о *природе* не могло не отразиться на толковании слова *природа.* В Словарь церковнославянского и русского языка, опубликованный Академией наук в 1867—1868 гг., уже проникает (хотя еще очень осторожно) естественнонаучное истолкование *природы* („вселенная и все находящееся в ней", „врожденное или естественное свойство"). Старые определения *природы* („то, что дано натурой", „все созданные вещи") теперь оказываются недостаточными.

В русском, в отличие от многих западноевропейских языков, *природа* в новом значении не сразу стала сопоставляться и противопоставляться новому значению *культуры* вследствие ранее отмеченной специфики последнего слова во второй половине минувшего столетия (до начала 90-х годов). В русской лексике этой эпохи образовалось иное противопоставление: *природы* и *цивилизации.* Существительное *цивилизация* включается в первое издание Словаря Даля и получает достаточно широкое распространение в 60-х и 70-х годах[2]. У. Добролюбова и Писарева — это уже частое слово. В 1858 г. Добролюбов пишет, в частности, большую статью „Русская *цивилизация,* сочиненная г. Жеребцовым", в кото-

---

[1] См.: А. И. Герцен. Письма об изучении природы. Избр. философск. произв., т. 1. М., 1948, стр. 123 и сл.

[2] См.: Ю. С. Сорокин. Цит. соч., стр. 49, 64.

рой, критикуя Жеребцова, употребляет несколько десятков раз слово *цивилизация*.

Позднее соотношение между словами изменилось: стоило только к концу века *культуре* приобрести то общее значение, о котором речь шла в предшествующих разделах, *цивилизация* начала отодвигаться на второй план, уступая место *культуре*. Быть может, подобной победе способствовали и словообразовательные тенденции русского языка: от *культуры* легко образовывалось прилагательное *культурный*, чего нельзя было сказать о существительном *цивилизация*.

В результате — более специальный семантический оттенок *цивилизации*, отмеченный в четвертом разделе. И хотя в современном русском языке *культура* и *цивилизация* выступают как синонимы, они не всегда взаимозаменимы: *дом культуры*, например, не называется *домом цивилизации*, хотя *цивилизация древнего народа X*. может быть названа *культурой древнего народа X*. Даже этих элементарных примеров достаточно, чтобы убедиться в большей обиходности *культуры* по сравнению с *цивилизацией* в русской лексике наших дней. Иное соотношение между этими словами наблюдалось сто лет тому назад.

Итак, история слов *природа, культура* и *цивилизация* в русском, тесно связанная с историей этих же слов в других европейских языках, вместе с тем сохраняет и свои особенности, обусловленные особенностями адаптации заимствованных элементов в другой лингвистической системе и своеобразием жизни каждого общества.

6 В нашем современном языке русское слово *природа* уже непосредственно не соотносится с европейской лексемой *натура*, хотя в первой половине прошлого столетия они несомненно ассоциировались. Подобная ассоциация поддерживалась и производными образованиями, в частности прилагательным *натуральный*. В литературе гоголевского периода образовалось выражение *натуральная школа*. Исследователь этой школы пишет: „Впервые термин *натуральная школа* употребил Ф. В. Булгарин 26 февраля 1846 года в журнале «Северная пчела»... Он хотел этим термином обругать гоголевское направление в литературе... Но получи-

лось иначе. Белинский подхватил термин *натуральная школа* и придал ему положительный смысл: правдивая школа в литературе, стремящаяся к изображению жизни без прикрас"[1].

Любопытно, что аналогичный процесс сближения с *природой* начался еще раньше в русской живописи. Уже в конце XVIII в. параллелизм между описанием *природы* и человеческих *чувств* приводил порой к такому их употреблению, при котором повести приобретали пейзажное наименование, например „Темная роща, или Памятник нежности" П. Шаликова (1793)[2]. В эту эпоху *природа* в искусстве сближается с понятием „чего-то правдивого", „верного натуре". На этой основе между *природой* и *натурой* продолжает сохраняться и позднее своеобразное взаимодействие.

Когда же во второй половине XIX в. в русский язык проникает заимствованный термин *натюрморт,* то на первых порах он вызывает резкие протесты. Казалось, что на полотне подлинного художника не может быть и не должно быть ничего „мертвого" (*nature morte*—„мертвая природа"). Даже в 1915 г. в книге „Проблемы и характеристики" Я. Хугендхольдт писал: „Пора отбросить этот неологизм (натюрморт) и вернуться к старому и гораздо более проникновенному термину, существующему во всех языках, кроме французского и нашего: *Stilleven* по-голландски, *Stilleben* по-немецки, *Still-life* по-английски и *Ripose* по-итальянски, что значит — спокойная жизнь. Безмолвная и пассивная жизнь вещей"[3]. „Оживив" *природу* в искусстве в конце XVIII и в начале XIX столетия, художники и писатели не хотели видеть ее *мертвой* даже в отдельных случаях. Лучше уж *безмолвная природа* или *спокойная жизнь,* чем *мертвая природа.* Многие стремились „остановить" семантику природы на том уровне, который она получила на рубеже XVIII—XIX вв. Но понятие и слово продолжали развиваться, и попытка оказалась обреченной на неудачу.

---

[1] В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М., 1965, стр. 14.

[2] См.: А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, стр. 91.

[3] См.: В. Н. Сергеев. Из истории русской искусствоведческой терминологии. В сб.: «Этимологические исследования по русскому языку», вып. 5. М., 1966, стр. 136—141.

Заблуждение было глубоким. Когда в 80-х годах прошлого века Золя начал публиковать свои романы и во многих странах мира заговорили о *натурализме*, то сам Золя спешил заверить своих читателей, что это не он выдумал данное слово. „Я ничего не придумал, — писал автор «Ругон-Маккаров», — даже самого слова *натурализм*, которое встречается еще у Монтеня в том самом значении, какое мы придаем ему в наши дни"[1]. Писатель, однако, ошибался. Само слово действительно не было новым. Новым оказалось значение, которое вкладывал в него Золя и его многочисленные последователи. Оно-то и „грозило" превратиться в знамение времени.

Золя подвела этимология. Ему казалось, что такое слово должно раз и навсегда означать „правдивость", „близость к природе (к натуре)". Весь предшествующий анализ показывает, что это не так. Само понятие о *природе* оказалось исторически изменчивым. Соответственно трансформировалась и семантика слова, как и семантика производных от него образований. *Натурализм* у Золя, в частности, иногда грозил превратиться не в „правду жизни", а в „рабское копирование жизни". Подобного значения *натурализм*, разумеется, не имел у Монтеня.

Такова история слов *природа (натура)*, *культура* и *цивилизация*. История слов столь широкого исторического диапазона тесно связана с историей понятий, обозначаемых этими словами. Не всегда, разумеется, удается провести четкую границу между историей слов и историей понятий. Это обусловлено исключительной многоаспектностью и тех и других. При резкой неравномерности семантического развития лексемы *культура* и лексемы *цивилизация* они все же „встретились" во многих языках в определенный исторический период. Менялись соотношения не только между этими двумя словами, но между ними, с одной стороны, и *природой (натурой)* — с другой. Здесь устанавливается своеобразная лексическая микросистема. Она была не вечной и не всегда универсальной, но исторически подвижной и изменчивой. Вместе с тем в каждую эпоху такая микросистема стремилась к устойчивости и „равновесию".

---

[1] Эмиль Золя. Собр. соч., в 26-ти т., т. 26. М., 1967, стр. 51.

Глава четвертая

ПРОЦЕССЫ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ В ЛЕКСИКЕ

(личность, персона, гуманность)

Слова *личность* и *гуманность* теперь широко распространены. Между тем их современные значения возникли сравнительно поздно. История этих слов в европейских языках была сложной и противоречивой. Одним говорящим *личность* и *гуманность* кажутся „высокими и прекрасными", другим — „субъективными и устаревшими" наименованиями чего-то „прекраснодушного", не созвучного нашему веку „техники и машинизации"[1]. В XX столетии *личность* синонимизируется с *индивидуальностью* и как будто бы противостоит обществу. Вместе с тем *личность* невозможна вне общества. Было время, когда *гуманистами* величали людей, стремившихся оживить интерес к прошлому, к античности. Теперь *гуманистами* чаще называют людей, верящих в лучшее будущее человечества. Вот далеко не полный перечень вопросов, возникающих при изучении семантики таких многоаспектных и сложных слов, какими являются *личность, гуманность* и их производные.

1 Европейское слово *persona* — „персона" (совр. русск. *личность*) уже подвергалось специальному изучению. В наиболее значительной работе на эту тему, принадлежащей Г. Райнфельдеру[2], собран интересный

---

[1] Так утверждает, например, M. Foucault («Les mots et les choses». Paris, 1966, passim).

[2] См.: H. Rheinfelder. Das Wort Persona. Geschichte seiner Bedeutungen mit besonderer Berücksichtigung des französischen und italienischen Mittelalters. Halle, 1928.

материал. Однако не все линии семантического развития слова *личность* представляются ясными и после разысканий немецкого ученого. Вновь возникают многочисленные „почему". Как и когда слово со значением „маска" (латин. *persona* — „маска") превратилось в слово со значением „индивидуальность"? Как менялась полисемия *персоны* на протяжении веков? Когда *персона* стала ассоциироваться с *гуманностью* как с одним из свойств *личности*? В каких отношениях эти значения *персоны* находятся к ее терминологическим осмыслениям? Как повлияло или не повлияло развитие европейской лексемы *персона* на становление русского слова *личность?* Вот лишь некоторые из вопросов, которые еще ждут своих исследователей. Не претендуя на широкое освещение столь сложных „почему", попытаемся хотя бы обратить на них внимание.

Трудности истолкования семантики *persona* возникают уже при рассмотрении античного материала. Как показал в только что названном сочинении Райнфельдер, в классической латыни *persona* могла иметь следующие значения:

1. Маска актера.

2. Роль, исполняемая актером, характер.

3. Характер человека (независимо от сцены).

4. Человек.

5. Грамматический термин (ср. русск. „*лицо* глагола"). Если отстранить последнее значение, явно обособившееся (оно встречается как грамматический термин уже в I в. до н. э. в трактате Варрона о латинском языке), то четыре первых осмысления *персоны (persona)* весьма типичны для античной эпохи. Семантическое движение определялось развитием от локально-ограниченного („маска на сцене", „маска актера") к локально-неограниченному и вместе с тем обобщенному значению („человек" вообще). Вместе с тем *персона* понималась еще преимущественно в физическом смысле („тело человека"). В греческом аналогичное существительное *soma* (греч. σῶμα) тоже выступало, в частности у Гомера, в смысле „тело человека". Это слово не раз затрудняло переводчиков поэта на европейские языки: *тело* ли человека в физическом смысле, или *человек* во-

обще?[1] Границы оказывались весьма подвижными, но и модернизация текста представляла реальную угрозу.

Более последовательное разграничение („человек в физическом смысле" и „человек-персона", т. е. человек как индивидуальность) станет складываться значительно позднее, начиная с эпохи Возрождения и позднее, вплоть до XIX столетия.

Античность по-своему сдерживала семантику *persona*. В значении „маска актера" слово могло развиваться и по направлению к более общему значению — „актер" вообще (через промежуточное звено „актер в маске") и одновременно по совершенно другому руслу — „нечто условное, представляемое на сцене". Античный театр способствовал такому пониманию. В трагедиях и комедиях актеры играли обычно в масках, в мимах — без масок. Но мимы стремились увеселять зрителей любой ценой, изображая самые невероятные и порой неправдоподобные истории[2]. Актеры в масках вели себя солиднее. Но все же тень от мимов ложилась и на актеров в масках. Все это до известного времени сдерживало семантику самого слова *persona*, мешало ему развиваться in bonam partem (в положительном смысле).

Но были еще более серьезные причины, мешавшие движению *persona* в абстрактном направлении. Дело в в том, что уже с древнейших времен лексема *persona* начала приобретать разнообразные специальные значения. Едва ли не самым сильным среди них оказалось ее осмысление в функции грамматического термина.

Подобно греческому *prosopon* („лицо"), латинское существительное *persona* тоже стало обозначать „лицо в грамматике", в частности „лицо глагола". Любопытно, что и в греческом и в латинском слово бытовало и в сфере театра, и в сфере грамматики. Еще Штейнталь

---

[1] См.: А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, стр. 418 («Трудность прочтения Гомера в подлиннике, — пишет автор, — заключается не в грамматике, а в чрезвычайном несходстве всего быта, реалий, психики и воззрений гомеровских персонажей — а за ними и самого поэта — с миром, окружающим современного переводчика»).

[2] См.: М. Е. Сергеенко. Простые люди древней Италии. М.—Л., 1964, стр. 120—126 (гл. «Мимы, акробаты и фокусники»).

обратил на это внимание[1]. В обоих случаях оно продолжало сохранять специальное, почти терминологическое значение. „Почти", так как в эту эпоху различие между терминологическими и нетерминологическими осмыслениями слов обычно не выражалось столь рельефно, как позднее, в связи с развитием отдельных наук и дифференциаций знаний. Но если из сферы театральных наименований *persona* сравнительно легко могла выйти в сферу более отвлеченных наименований (ср. ранее обрисованное движение: *маска актера>роль>характер*), то грамматическое ее значение прочно удерживало эту лексему в сфере специальных знаний (грамматики, риторики).

О степени прочности грамматических осмыслений *persona* можно судить и по тому, что почти во всех романских языках (кроме румынского), где продолжает жить слово *persona,* оно имеет не только общее, но и специально грамматическое значение („лицо глагола", „неопределенное местоимение", „отрицательное местоимение" и пр.). Забегая несколько вперед, отметим, что в новых языках соотношение общего и грамматического значений *persona* выступает как омонимическое, что не могло наблюдаться в античную эпоху вследствие слабости именно общего значения анализируемого слова.

Итак, кроме исторических причин (как увидим позднее, понятие *индивидуальности* в античную и позднеантичную эпохи еще не получило условий для полного развития), движению *persona* по направлению к значению „человек" (лицо) мешала параллельная специализация этого слова в области грамматики.

Специализация *persona* наблюдалась и в юриспруденции. В поздней латыни *persona* означала также „лицо перед законом" (Souter, Later Latin, 299). Но в подобных случаях специализация уже не препятствовала формированию более общих значений слова: оно могло окрашиваться в тона „человеческого достоинства" и развиваться in bonam partem. Таким образом, если специализация одного типа (например, граммати-

---

[1] См.: H. Steinthal. Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern. Berlin, 1863, стр. 624. См. также сб. «Античные теории языка и стиля», под ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1936, стр. 123—126.

ская) мешала развитию общих значений слова, то специализация другого типа (например, юридическая) даже способствовала наращиванию подобных значений. Сама область знаний — тех или иных — предопределяла отмеченное различие.

Средние века не внесли глубоких изменений в семантику *persona*. И все же уже в этот период усиливаются общие значения этого слова. В древнейших итальянских текстах *persona* нередко осмысляется как „человек", „жизнь человека" и даже просто „жизнь". В одном из анонимных стихотворений XIII столетия читаем: Se vuoli ch'io muoja, ch'io perda *la persona* (Monaci, Crestomazia, 747) —„Если ты хочешь, чтобы я умер, чтобы я потерял свою *жизнь*" (*la persona* —„жизнь"). В „Божественной комедии" Данте *persona* встречается и для именования „человека", и для именования „жизни", и для именования „тела человека" (Blanc, Vocabolario dantesco, 311). Столь же разнообразны значения *persona* во французском и провансальском языках средневекового периода. Несколько более „собрана" полисемия этого слова в испанском (Corominas, III, 754) и т. д.

Особенно устойчивой оказалась ассоциация *persona* и „тело человека". У провансальских трубадуров подобная ассоциация обычна. Но *persona* — это не только „тело человека", но и его „внешний вид", нередко противопоставляемый *душе* (*anma*), внутренним достоинствам человека (Bartsch, Chrest. provençale, 261, 605). Соответственно и словосочетание *потерять персону* (*perdre la persona*) означало „потерять жизнь", „умереть". Связь между *persona* и *телом человека* оказалась не менее прочной и во французском, где она сохраняется вплоть до XVII столетия. *Exercices de la personne* („тренировка тела") — выражение, весьма характерное для эпохи Рабле и Монтеня.

Итак, в средние века и отчасти в эпоху Возрождения существительное *persona* — это „человек" (в физическом смысле). Значения „человек" (как индивидуальность) оно еще не имело. Казалось бы, такое простое (с современной точки зрения) семантическое движение — от физического к духовному и социальному осмыслению слова — в действительности потребовало многих веков для своего завершения. И это закономерно.

„Простое" с позиций более поздней эпохи обычно оказывается совсем не таким простым с позиций более ранней эпохи, оперировавшей другими понятиями и другими категориями. С этим явлением постоянно приходится иметь дело в исторической семасиологии.

В средние века у слова *persona* появился конкурент *personnage* („персонаж"), которого не знала античность. Возникнув во французском, *персонаж* затем проникает в английский, испанский и некоторые другие европейские языки. *Персонаж* не сразу получил театрально-литературное значение. В средние века это „духовное лицо", „представитель духовенства", „священник". В наметившейся новой оппозиции *персона — персонаж* первое слово продолжало сохранять свои физические свойства („тело человека", „жизнь человека"), тогда как второе — духовные свойства („человек, наделенный особыми духовными полномочиями"). И хотя подобная дифференциация не являлась абсолютной, она все же вновь задержала семантическое развитие *персоны* на пути от физического к переносному осмыслению.

Успехи театра XV—XVI вв. в разных странах приводят к тому, что слово *персонаж* закрепляется прежде всего за сценой. В XV столетии *персонаж* даже мог именовать всю пьесу в целом, но уже к концу этого же века *персонаж* выступает в новом осмыслении — „театральный или литературный персонаж"[1]. То же наблюдается позднее и в Англии. В конце следующего, XVI столетия Э. Спенсер заговорил о *персонажах* (*personages*) своей знаменитой „Королевы фей"[2].

Стоило только оформиться новой дифференциации *персона — персонаж,* как перед первым словом вновь открылся путь семантического движения: второе слово начало постепенно специализироваться, предоставив возможность первому развиваться по пути переносных осмыслений. Не успела закрепиться оппозиция *персона — персонаж,* как потребность в ней заметно уменьшилась и она практически стала позднее ненужной.

---

[1] См.: L. Petit de Julleville. Histoire du théâtre en France. Paris, 1880, т. I, стр. 375.

[2] См. коллективную работу: «История английской литературы», т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1943, стр. 310—315.

2 Семантическую историю *persona* трудно понять до конца, если не учитывать связей этого слова с его же синонимами. Подобные синонимы тоже исторически менялись по мере изменений, которым подвергалась семантика *persona*. На определенном историческом этапе встретились два разных слова, каждое из которых начало воздействовать на значение другого. Одним из них было *persona*, другим оказалось *humanitas* — „человечность" (со многими более поздними новыми осмыслениями).

В классической латыни существительное *humanitas* чаще всего употреблялось в положительном смысле — „человеческая природа" в таких ее проявлениях, как „справедливость", „мягкость", „доброта", „сострадание" (ср. более позднее „гуманность"). В известном диалоге Цицерона о дружбе один из собеседников выражает уверенность, что при гибели друга его товарищ не может не содрогнуться: это противоречило бы самой идее *человечность* (*humanitas*, Laelius, 2, 8). Такое понимание *humanitas* было типичным для Цицерона и его современников. *Natura hominis* („природа человека") часто истолковывалась как *natura humana* („природа человеческая") (доброжелательная, мягкая, позднее „гуманная")[1].

Слова *homo* („человек"), *humanus* („человеческий"), *humanitas* („человеческая природа") выступали как образования, семантически тесно между собой связанные. Античность еще не знала ни собирательного значения *humanitas* („совокупность людей"), ни тем более собственно *гуманистического* его значения. Они начнут формироваться значительно позднее, в эпоху Возрождения. Поэтому понятие о гуманности, как и само слово *гуманность*, справедливо связывают с Возрождением.

В „Введении" к своей книге „Диалектика природы" Ф. Энгельс дал яркую характеристику Возрождения. Он отметил, что именно в эту эпоху совершился великий переворот во всех областях знания. Возрождение нуждалось в больших мыслителях и писателях, и они действи-

---

[1] См.: H. Merguet. Lexicon zu den philosophischen Schriften Ciceros. Iena, 1892, стр. 62; F. Schalk. Exempla romanischer Wortgeschichte. Frankfurt am Main, 1966, стр. 255—260.

тельно появились в разных странах. Новая наука опиралась на новые понятия, переосмысляла старые слова, расширяла и изменяла их значения. Среди таких слов оказалось и *humanitas*.

Хорошо известно, что *гуманизм* как общественное и культурно-историческое явление раньше всего возник в Италии (XIV—XV вв.). Его родиной была Флоренция, где родился один из первых гуманистов — Петрарка. Но уже в XV столетии гуманисты располагали тремя центрами — Флоренцией, Миланом и Венецией. В эту эпоху итальянское существительное *umanità* (латин. *humanitas*) начинает приобретать новое значение — „изучение античности" („интерес к античности"). Но так как подобный интерес опирался прежде всего на знание латинского языка, латинских авторов и латинской культуры, то и само слово *umanità* стало ассоциироваться с понятием „гуманитарные науки". Гуманисты стремились „воскресить" античную культуру. Петрарка перевел на латинский язык „Гризельду" своего друга Боккаччо. Салумати намеревался произвести подобную же операцию и с „Божественной комедией" Данте. В это время появляются десятки других переводов на латинский язык сочинений итальянских ученых и писателей. Родной итальянский язык представлялся тогда „непрочным" сравнительно с богатым и устойчивым языком древнего Рима. „Такое движение, — замечает по этому поводу один из исследователей, — носит свое имя в истории: его называют *гуманизмом*... Культ древнеклассического мира доводится до такой степени, что его стараются воспроизвести"[1].

Umanità в этом новом значении („интерес к античности и ее изучение") было поддержано другим существительным *umanista* („гуманист"), которое с 1490 г. начинает встречаться в итальянском[2]. Слово и здесь „запаздывало": *umanista* (или тогда чаще *humanista*) возникло через 116 лет после смерти первого гуманиста Петрарки (1374). Это объясняется тем, что понятие

---

[1] Ф. Монье. Опыт литературной истории Италии XV века, русск. пер. СПб., 1904, стр. 93. См. также: E. Cassirer. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, 1927, стр. 75.

[2] См.: S. Campana. The origin of the word *humanist* «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1946, IX, стр. 12.

кристаллизовалось постепенно и до известного времени могло передаваться описательно.

Образовалась весьма сложная семантическая ситуация. *Humanitas* и его производные должны были, с одной стороны, обозначать свойства человека новой эпохи (Возрождения), а с другой — эти же слова стали „тянуть" человека к античному миру и тем самым ограничивать его взгляды на природу и общество. Это противоречивое положение вещей сохранялось долго, на протяжении всей эпохи классицизма с ее культом античного мира. В разных странах подобные хронологичные рамки оказывались различными, но во всех случаях интерес к античности был очень заметным[1].

И все же подобный интерес вызывался совершенно несходными причинами. Внимание Вольтера к античности поддерживалось совсем иными мотивами, чем, казалось бы, аналогичное внимание Расина или тем более Петрарки. По другому поводу в свое время об этом писал Плеханов. Он показал, что обращение к античности в литературе и живописи Франции XVIII столетия детерминировалось иначе, чем аналогичная античная ориентация в предшествующем веке. В 30-е годы эпохи Просвещения „слезливая комедия" перестала удовлетворять представителей третьего сословия. „Противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире... В старые мехи тут влито было совершенно новое революционное содержание"[2].

Транспонируя эту литературную характеристику Плеханова в лингвистический план, можно сказать, что существительное *humanitas* и его производные неодинаково связывались с представлением об античном мире в эпоху Возрождения, в XVII и XVIII вв. Античность лишь частично ограничивала гуманистов Возрождения: их взгляды на природу и общество продолжали развивать-

---

[1] Здесь давало о себе знать одно из противоречий Возрождения, о которых в другой связи писал еще А. Н. Веселовский («Избранные статьи». Л., 1938, стр. 256).

[2] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 174.

ся. Та же античность иначе стала давать о себе знать в XVII в.: она больше ощущалась в литературе и гораздо меньше — в науке, которая в эту эпоху быстро продвигалась вперед[1]. Иное соотношение между принципом античности и принципом научного исследования природы и общества сложилось в эпоху Просвещения. Старые мехи, о которых говорил Плеханов, действительно еще сохранялись, но они теперь наполнялись новым содержанием не только в драматургии и живописи, но и в науке. Это и объясняет нам, как принцип античности мог сосуществовать в XVIII в. с принципом, на который опиралась новаторская для того времени „Энциклопедия" Даламбера и Дидро.

Сказанное помогает понять, почему эволюция семантики *humanitas* продолжалась на протяжении Возрождения, как и на протяжении XVII—XVIII столетий. Эта семантика была обращена не только назад (к античности), но и вперед — к новому пониманию „природы человека".

Humanitas и его производные формируются на протяжении веков. Особенно подвижной была их семантика, чутко откликавшаяся на запросы той или иной эпохи. *Umanista* получает распространение в Италии в XVI столетии (в частности, у Ариосто и Варки), тогда как *umanismo* („гуманизм") впервые регистрируется лишь в конце прошлого века, в 1891 г. (Battisti, Alessio, IV, 3948). Так „разбросаны" по многим столетиям слова, которые кажутся столь близкими нашим современникам. Аналогичная картина и в других языках. *Humanité* („человечность") известно во французском с XII в., а *humanisme* („гуманизм") („любовь к людям" и др.) фиксируется впервые в 1765 г.[2]. Все это показывает, что по смыслу целостный ряд производных образований, относящихся к широкому понятию *нечто гуманное,* формируется очень медленно, так как само анализируемое понятие — результат сложного завоевания человеческой мысли.

В эпоху Возрождения слово *humanitas* было чрезвы-

---

[1] См. интересный сборник о науке в XVII в.: «У истоков классической науки». М., «Наука», 1968.

[2] См.: F. Brunot. Histoire de la langue française. Paris, 1930, VI, стр. 119.

чайно полисемантичным не только потому, что оно еще не успело „поделить" свои значения со своими же производными образованиями. Вообще еще отсутствовали „соседние слова", получившие отвлеченное значение позднее. Имеем в виду прежде всего лексему *культура,* о которой речь уже шла в третьей главе.

Humanitas в будущем смысле „культура" часто выступает в латинских сочинениях Возрождения. Достаточно вспомнить Томаса Мора с его „Утопией" (1516). У автора этого замечательного сочинения *humanitas* — состояние „истинных людей" („людей культуры", как сказали бы потомки Мора). Примерно в этом же смысле толковал *humanitas* и Эразм Роттердамский в своей „Похвале глупости" (1509) [1]. Так, бо́льшая или меньшая определенность одного слова детерминируется рядом стоящими с ним другими словами: отсутствие тех или иных лексических звеньев отражается на семантике других звеньев.

И все же в эпоху Возрождения *humanitas* начинает окрашиваться не только в тона „человечности", но и в тона „усовершенствованной человечности". Мыслители той поры считали, что „природу человека" можно постепенно совершенствовать с помощью *искусства* (*ars*), понимаемого в самом широком смысле. Человек способен быть не просто человеком (*homo*), но и большим человеком (*homo-homo* или *homo-homo-homo*). „Человеческое достоинство" в состоянии наращиваться, концентрироваться, совершенствоваться. Уже античность знала такое значение *homo* — „настоящий человек". Но в эпоху Возрождения это значение не только усиливается, но и теоретически обосновывается. Человек должен быть настоящим человеком — к этой мысли были близки почти все выдающиеся мыслители и писатели Возрождения [2]. Позднее Котгрейв в первом издании своего словаря французского и английского языков (1611) пояснял *humanité* английскими словами, обозначающими „мягкость", „человечность", „благородство" и т. д. (Cotgrave, Dict., 86).

---

[1] См.: А. И. Малеин. Главнейшие издания и переводы *Утопии.* В кн.: Томас Мор. Золотая книга столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове *Утопии.* М., 1935, стр. 22—28.

[2] См.: E. Cassirer. Цит. соч., стр. 97.

3 XVII век несколько задержал движение семантики *humanitas* по пути ее постепенного „облагораживания". Декарт стал развивать теорию, согласно которой движение в природе может быть и независимым от „души человека". В своем трактате „Страсти души" он подчеркивал: „К познанию наших страстей нет лучшего пути, как исследовать различие между *телом* и *душой*, для того чтобы установить, куда следует отнести соответствующую функцию" [1]. Изменения, наблюдаемые в природе, Декарт стремился истолковать с позиций одной лишь механики. Подобные утверждения способствовали формированию механической концепции мира, но выступали как результат больших успехов естественных наук того времени — физики, химии, биологии. Позднее, в 1670—1715 гг., во Франции возникает идея создания „человеко-машины". Подобная машина должна была функционировать „по законам всякого тела". Вокруг этого проекта велись горячие дебаты в конце XVII в. [2].

Былое понимание *humanitas* пересматривается в XVII в. Возникает необходимость разобраться, „что к чему относится" или, как говорил Декарт, „куда следует отнести соответствующую функцию". Делаются первые попытки разграничить антропологические и морально-этические аспекты самого понятия *humanitas*.

Но только XVIII век разграничит эти аспекты более или менее последовательно. В 1736 г. Вольтер в предисловии к одной из лучших своих трагедий „Альзира" писал: „Почти во всех моих произведениях можно найти *человечность* (в оригинале *l'humanité. —Р. Б.*), которая должна характеризовать каждое, по-настоящему мыслящее существо" [3]. Позднее, в 1777 г., незадолго до своей смерти Вольтер доказывал, что *humanité* вовсе не означает „человеческий род", как считали раньше, а передает „величие человеческой души" (l'âme la plus humaine) [4]. К этим же мыслям был близок и Дидро в статье об *humanité*, помещенной в „Энциклопедии". С аналогичным

---

[1] Р. Декарт. Избр. произв., русск. пер. М., 1950, стр. 596.

[2] См.: H. Kirkinen. Les origines de la conception l'homme—machine. Helsinki, 1960.

[3] Voltaire. Théâtre. Paris, 1880, стр. 6. Ср. также: К. Державин. Вольтер. М., 1946, стр. 315 и сл.

[4] См.: E. von Jan. *Humanité*. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, № 55, 1931, стр. 36.

„величием души" соединял *humanité* и Руссо в тексте „Общественного договора" (I, 4). Вместе с тем писатель с негодованием говорил о людях, которые неправильно истолковывали слово *humanité,* не понимали „благородного смысла" понятия, с его помощью выражаемого[1].

Латинское *humanitas,* продолжающее свою жизнь во французском *humanité,* получает новое осмысление в XVIII в. Разграничение антропологических („человеческий род") и морально-этических аспектов („человечность") понятия *humanité* придает и самому слову большую объемность. Оно не лишается полисемии, но теперь эта полисемия опирается на более четкое расчленение самого понятия в его двух основных разновидностях: *человечество* в антропологическом смысле и *человечество* в морально-этическом смысле. Этот второй аспект понятия получает особенно широкое распространение накануне и в течение революции 1789—1793 гг. Вместе с тем его обоснование уже было дано такими авторами, как Вольтер, Дидро, Руссо, и их сподвижниками[2].

Несколько иная картина наблюдалась в некоторых германских языках: в немецком, например, *Humanität* в значении „человечность" редко употреблялось до Гердера, но стало встречаться на страницах его сочинений. Не менее любопытно и то, что такой реакционный писатель, как А. Коцебу, находил еще в 1800 г. этот неологизм всего лишь „модным словечком" (ein neues Modewort)[3]. Позднее понятие *человечность* в немецком стало чаще передаваться с помощью *Menschlichkeit,* чем с помощью *Humanität.*

В тех же европейских языках, в которых латинское существительное *humanitas* было ассимилировано, оно получает широкое распространение в XIX—XX вв. Теперь это слово прочно опирается на два логических основания: *человечество* и *человечность.* Все другие возможные значения группируются вокруг одного из этих

---

[1] См.: J.-J. Rousseau. Correspondance générale, éd. Dufour. Paris, XIX, 1933, стр. 51.

[2] Распространение слова *Humanité* многие прямо связывали с влиянием прогрессивных идей французской революции (см. например: L. Granjean. Dictionnaire de locutions proverbiales. Toulon, 1894, ст. «*Humanité*»).

[3] F. Seiler. Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts, Halle, IV², 1925, стр. 185.

оснований. Таковы современные слова: английское *humanity* („человечество" и „человечность"), французское *humanité,* итальянское *umanità,* испанское *humanidad* (с теми же двумя основными значениями) и т. д. Вместе с тем понятие *человечность* приобрело настолько большую популярность на рубеже XVIII—XIX вв. (после французской революции 1789—1793 гг.), что „требовало" для своего наименования и особого слова. Поэтому в этот же исторический период в разных европейских языках возникают семантические неологизмы для обозначения понятия *человечность:* английское *humanism,* французское *humanisme,* немецкое *humanismus,* итальянское *umanismo,* более позднее русское *гуманизм.*

В некоторых из только что перечисленных языков эти слова были известны и раньше, но в значении *человечность* они начали формироваться на протяжении второй половины XVIII и первой половины XIX в. (в отдельных языках и позднее). Былое осмысление анализируемых слов — наименование эпохи Возрождения в Европе (XIV—XVI вв.) — теперь постепенно отодвигается на второй план, уступая дорогу общему значению *человечность* (напомним, что связь с более старым значением сохраняется: Возрождение тоже выдвигало *человека*)[1]. И хотя существительные с характерным суффиксом *-ismus* и его вариантами не во всех языках оказались одинаково употребительными, в самом процессе распространения этих слов было много общего.

Итак, понятие *человечность* стало передаваться в европейских языках не только старым словом *humanitas,* но и сравнительно новым словом *humanismus.* Вместе с тем в самом *humanitas* в европейских языках значения „человечество" и „человечность" стали различаться. Лишь в особых случаях они могут вновь сближаться. Ср., например, название широко известной газеты коммунистической партии Франции „*l'Humanité*", где оба значения взаимодействуют. Но подобное сближение про-

---

[1] Термины *Возрождение* и *гуманизм* часто отождествляются. Между тем второй из них относится к первому как частное к общему. Несколько иначе см. в кн.: М. А. Гуковский. Итальянское Возрождение, ч. 1. Л., 1947, стр. 331, и в старой, но полезной монографии: М. Корелин. Ранний итальянский гуманизм и его историография, изд. 2. СПб., 1914 (особенно т. 1, гл. «Историографический обзор»).

ходит уже на другом, исторически более высоком семантическом уровне: здесь уже не смешение, а именно взаимодействие значений в сложной смысловой структуре слова. Этой же органичностью двух основных значений слова объясняется и приветствие защитников французской Коммуны 1871 г., с которым они обращались друг к другу: *vive l'humanité* („да здравствует человечество, человечность")[1].

В XVIII столетии встретились два слова, семантическая история которых до сих пор протекала разрозненно. Имеем в виду *humanitas* во всех его национальных языковых разновидностях и *persona*. Еще в период Возрождения *persona*, как отмечалось, означало „человека" лишь в физическом смысле. Но и *humanitas* истолковывалось тогда чаще всего в антропологическом аспекте. Лишь постепенно в семантике обоих слов усиливается „человеческое начало" не в биологическом, а в социальном смысле: persona („человек как индивидуальность"), *humanitas* („человечество" в собирательном смысле и „человечность"). Собирательное значение *humanitas*, которое было неизвестно ни античности, ни средним векам, ни Возрождению, особенно важно. Оно формируется в XVIII в., хотя отдельные, еще эпизодические случаи такого осмысления слова были известны и в предшествующем веке.

Все это подготавливает условия для нового семантического противопоставления: *humanitas* („человечество" в собирательном смысле) и *persona* („человек как индивидуальность", т. е. как „личность"). Общее (человечество) и отдельное (личность). Что же из этого следовало? Прежде чем вернуться к этому вопросу, обратим еще внимание на материал русского языка.

4 О словах *личность* и *гуманность* в русском языке уже писали[2], но все же многие вопросы их семантики и их соотносительности остаются спорными. Достаточно сказать, что некоторые исследователи считают,

---

[1] См.: J. Dubois. Le vocabulaire politique et social en France de 1862 à 1872. Paris, 1962, стр. 71.

[2] См.: В. В. Виноградов. Из истории слова *личность* в русском языке до середины XIX века. «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 1, 1946, стр. 10—12;

что значение *личности* в русском языке XVIII в. не имеет ничего общего со значением этого же слова в 30—40-х годах следующего столетия[1]. Между тем *личность* в своем семантическом развитии сохраняет преемственность на протяжении трех веков (XVIII—XX), хотя сама эта преемственность была сложной и противоречивой. Не вполне ясным остается и другой вопрос: отношение русского слова *личность* к европейским *persona, humanitas* и др. Наконец, нуждается в освещении и связи *личности* и *гуманности* в разные исторические эпохи.

Как показывают материалы, собранные Ю. С. Сорокиным и В. В. Веселитским, слово *личность* имело в XVIII в. лишь два значения: „1) колкий отзыв, оскорбление, 2) все, связанное с лицом". Второе значение встречалось сравнительно редко. Что же касается первого, то вплоть до середины XIX в. оно фиксировалось в словарях русского языка как единственно возможное, но подавалось в разных своих градациях. Так, академический словарь 1847 г. определяет *личность:* „1) отношение одного лица к другому. Никакая личность не должна быть терпима в службе; 2) колкий отзыв на чей-либо счет, оскорбление. Не должно употреблять личности".

В этих осмыслениях с отрицательной окраской *личность* бытует у Пушкина и Гоголя, Белинского и Герцена. Позднее такая семантика *личности* постепенно становится архаичной, но даже во второй половине минувшего века она была еще достаточно распространена. Напомним сначала Пушкина:

«Иная брань конечно неприличность,
Нельзя писать: такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол, и подл: все это будет *личность*».

В. В. Веселитский. Развитие отвлеченной лексики в русском литературном языке первой трети XIX века. М., 1964, стр. 117—119. Подробнее: Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка. М., 1965, стр. 90—92, 201—205. См. также: Н. М. Шанский. К истории некоторых слов на *-ость*. «Ученые записки Рязанского пед. ин-та», 1949, № 8, стр. 150—155; Ю. А. Бельчиков. Из истории слова *гуманность*. «Сборник статей по языкознанию», Изд-во МГУ, 1958, стр. 54—66; M. Fogarasi. Beiträge zur Geschichte der Internationalen Bildungssuffixe des Russischen, Budapest, 1965, стр. 41—42.

[1] См.: Ю. С. Сорокин. Цит. соч., стр. 201.

Гораздо позднее у Льва Толстого в „Войне и мире": „Чем дольше они (прения. — *Р. Б.*) продолжались, тем большие разгорались споры, доходившие до криков и *личностей*"[1].

Несмотря на широкое распространение подобного значения *личности* на протяжении XVIII и первой половины XIX столетия (вплоть до 70-х годов), это же слово уже со времен Радищева и Карамзина начинает почти одновременно получать и другое осмысление — „все, связанное с *лицом*". „Ведаешь ли, от чего зависит твоя особенность, твоя *личность,* что ты есть ты?" (Радищев. О человеке, о его смертности и бессмертии). „Чувство бытия, *личность,* душа — все сие существует только потому, что вне нас существует" (Карамзин. Письма русского путешественника)[2]. Именно это еще весьма неопределенное значение („все, связанное с *лицом*") постепенно становится основой для нового этапа в семантическом развитии слова: *личность* как индивидуальность, *личность* в ее „особых проявлениях".

Этот семантический переход, ретроспективно кажущийся таким простым, по существу определялся сложнейшим процессом дифференциации понятия о *лице* и понятия о *личности. Личность* — это не только лицо, но *лицо* в своих индивидуальных особенностях. Подобная семантическая дифференциация между словами не могла произойти до тех пор, пока философская мысль эпохи не выработала понятия о „личности как индивидуальности".

О сложности отмеченного процесса свидетельствуют следующие факты: на протяжении почти всей первой половины прошлого века *личность* встречается чаще всего не в свободном, а в зависимом положении: *личность кого, чья личность* (например, *личность Шекспира, его личность* предстала перед нами и пр.). Вместе с тем „особые свойства личности" не сразу истолковываются как свойства индивидуальные. У Белинского еще встречается словосочетание *личность народа,* а у Герцена — *Русь как политическая личность*[3]. Следовательно, диф-

---

[1] Оба примера взяты из Словаря современного русского литературного языка, т. 6, стр. 296.

[2] В. В. Веселитский. Цит. соч., стр. 118.

[3] См.: Ю. С. Сорокин. Цит. соч., стр. 203—204.

ференциация *лицо* — *личность* не сразу находит опору в индивидуальности. Все это лишний раз убеждает в сложности отмеченной оппозиции. Четкость чисто лексического разграничения *лицо* — *личность* не могла реализоваться без столь же четкого понятийного разграничения: *лицо* (человек вообще) и *личность* (человек-индивидуальность). Взаимодействие лексического процесса с процессом понятийным не подлежит здесь никакому сомнению.

В этом плане можно утверждать, что новое значение *личности* (человек-индивидуальность), выступившее на первый план к 60-м годам прошлого века, подготавливалось постепенно с того момента, когда это же слово начало обозначать „все, связанное с *лицом*" (уже у Радищева, Карамзина и других писателей). Хотя семантический скачок здесь впоследствии и произошел, он не может свести на нет преемственность разных значений, обрисованную в предшествующих строках.

Что же касается существительного *лицо*, то его старая полисемия („лицо — передняя часть головы человека"; Срезневский. Материалы, II, 30—31) и более позднее значение („лицо — человек") к середине прошлого века помогли ускорить процесс дифференциации: чем больше понятие *индивидуальность* закреплялось за словом *личность*, тем реже с этой же семантикой стало выступать *лицо*. Его старое осмысление („передняя часть головы — vultus") укрепилось как его же центральное значение. Все специфически индивидуальное отошло прежде всего к *личности* и стало более слабым светом отражаться в слове *лицо* (например, „сохранить свое *лицо* в искусстве").

Описанный процесс начал протекать более интенсивно в 40—60-х годах истекшего столетия, когда рядом с *личностью* встало возникшее под пером Белинского в 1841 г. слово *гуманность* (в статье „Стихотворения М. Лермонтова"). Дополнительно к материалам, приведенным в книге Ю. С. Сорокина, вспомним еще одно разъяснение Белинского. В одной из своих последних статей великий критик писал: „Здесь оно (слово *гуманность*. — *Р. Б.*) берется в противоположность слову *животный*. Когда человек поступает с людьми, как следует поступать с своими ближними, братьями по естеству, он

поступает гуманно. *Гуманность* есть человеколюбие, но развитое сознанием и образованием"[1].

Существительное *гуманность* сразу же получило распространение среди передовых мыслителей и писателей уже в 40—50-е годы. Вслед за Белинским у Герцена: „...люди полные снисходительности и *гуманности*", „...из видов *гуманности* и благости сердечной" и т. д.[2]. То истолкование *гуманности*, которое дал этому слову Белинский, становится позднее господствующим сначала у передовых писателей, а затем и в языке вообще. Даль в первом издании своего словаря (1863) отмечает и *гуманный* и *гуманность*. И если второе слово толкуется кратко („человечность"), то первое разъясняется более подробно („свойственный человеку истинно просвещенному"). В этом лексикологическом комментарии уже нетрудно увидеть воздействие передовой мысли 40-х годов: *гуманность* не только „человеколюбие", но „человеколюбие", как бы усиленное „сознанием и образованием". Вместе с тем *гуманность* сочетается с человеком в его лучших свойствах и противопоставляется понятию *животное*. В этом плане слово *гуманность* воздействовало на слово *личность*, как и, наоборот: новое значение *личности* ускоряло движение *гуманности* по пути усиления его „человеколюбивых свойств".

Внешне *личность* и *гуманность* были мало похожи друг на друга. Одно слово — русское, другое — иноземное. Но семантически они „встретились" в середине прошлого столетия.

Особенно своеобразно сложилась смысловая судьба *личности*. Как и европейское *persona*, *личность* не сразу приобрела новое значение. В этом отношении в их семантической истории обнаруживается много общего: „личностное" значение *личности* выросло из значения „неличностного". Но далее начинаются расхождения. Европейское *persona* одновременно рано специализировалось как грамматический термин, между тем как русское слово *личность* передало эту функцию другой лексеме — *лицу*. Поэтому если европейское *persona*

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. 3, стр. 810. (Курсив автора.)

[2] А. И Герцен. Полн. собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. IX, стр. 18 и 77.

как термин грамматики является омонимом по отношению к *persona* в его общем значении, то в русском этого не произошло: дифференциация *лицо — личность* помогла решить этот вопрос иначе.

Хотя *личность* в значении „индивидуальность" в наше время кажется уже не связаной с *личностью* в значении „все, связанное с лицом", исторически эта связь была столь же несомненна в русском языке, как и в языках европейских. В русской культуре предшествующих веков постепенно зрели условия для нового понимания *человека* и *человечности*[1]. Не было еще только „точных слов" для выражения этих понятий. Но, как уже отмечалось, понятия до известного времени могут передаваться и описательно. Дальнейший же успех в развитии самих понятий сначала привел к созданию соответствующих слов, а позднее определил перелом в их семантике.

5

Теперь вернемся к вопросу, поставленному в конце третьего раздела настоящей главы: как развивались понятия общего и отдельного применительно к человеку и с помощью каких слов в первую очередь эти понятия выражались в европейских языках?

В свое время К. Маркс писал, что „сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений"[2]. Как показал недавно, в частности, И. Кон, эта формула Маркса не означает, что каждый из нас представляет собой всю совокупность общественных отношений, вбирает в себя общество в целом. Принадлежность человека к обществу всегда опосредствуется его же принадлежностью к той или иной социальной группе или профессиональному коллективу, которые сами выступают как часть общества[3]. К тому же отмеченная зависимость была исторически весьма подвижной. В древние эпохи отдельный человек менее выделялся из целого общества, чем позднее, в пе-

---

[1] См. об этом: М. П. Алексеев. Явления *гуманизма* в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII века). М., 1958.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 3. М., стр. 3.

[3] См.: И. С. Кон. Социология личности. М., 1967.

риод Возрождения, в XVII, XVIII и XIX вв. Об этом писал и К. Маркс в своей книге „К критике политической экономии". По-своему все это подтверждает и история слов *личность* и *гуманность* на протяжении столетий.

Появление крупных индивидуальностей (мыслителей, писателей, художников и пр.) в определенную эпоху еще не означает, что они оцениваются как „неповторимые личности" теоретической мыслью этой же эпохи. Между тем философ даже такого масштаба, как Гегель, был готов провести здесь знак равенства. Обнаружив в Древней Греции „виртуозов искусства, поэзии, науки", он считал их „неповторимыми индивидуальностями"[1]. Сама же античность подобного истолкования выдающихся людей еще не знала. История лексики лишний раз убеждает нас в этом.

Европейское слово *persona* развивалось неравномерно и противоречиво. С одной стороны, оно шло по пути „облагораживания": *маска актера>человек>человек в его достоинстве>личность* (как „индивидуальность"). С другой — по пути „уничижения": *человек>какой-то человек>некто>никто>отрицание* (в грамматике). Конечно, в современных европейских языках эти два центральных значения (общее и грамматическое) стали в конце концов омонимами (*persona* в грамматике — термин). Но противоречивость исторического движения некогда единого слова интересна и поучительна.

Любопытно, что семантическое прошлое слова *persona* не прошло бесследно и для многих современных языков. Так, например, в итальянском *persona* — это и „личность", и „сложение тела человека, его фигура". Поэтому *persona bella* — всего лишь „красивая фигура", а *piccolo di persona* — „человек маленького роста". Так прошлое эхом отражается в современном состоянии лексики[2].

---

[1] Гегель. Соч., т. IX. М., 1932, стр. 139. Гораздо позднее начали различать *индивидуальные* и *личностные* свойства человека, характеризующие его как *личность* (С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. М., 1957, стр. 309).

[2] Ср. аналогию с современным испанским *humanidad*: «человечность» (свойства души) и «дородность» (свойства тела). Русское *личность* в просторечии может означать только *лицо* (часть тела человека). См., например, в рассказе А. Чехова «В бане»: «Глаза

История таких слов, как *личнось* и *гуманность,* неразрывно связана с историей становления самих понятий *о личности* и *гуманности.*

Советский исследователь Н. И. Конрад безусловно прав, когда с ростом „гуманистического начала" в обществе (разного в разные эпохи и у различных народов) связывает прогресс и процветание самого общества [1].

у Катавасова красные, *личность* бледная, словно с перепугу, весь дрожит». Немецкое *Person* в определенных словосочетаниях — *роль:* er hat seine *Person* gut gespielt («он хорошо сыграл свою *роль*»).

[1] См.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 466—512.

Глава пятая

ЧЕЛОВЕК И ЕГО ДАРОВАНИЯ

(талант, гений)

В наше время слова *талант* и *гений* представляются соотносительными в самых разнообразных языках. *Гений* — как бы высшая ступень *таланта*. В Толковом словаре русского языка, под редакцией Д. Н. Ушакова, в частности, читаем: „*Гений:* 1) высшая творческая способность в научной или художественной деятельности, 2) человек, обладающий подобной способностью". „*Талант:* 1) дарование, одаренность, выдающиеся природные способности, 2) одаренный человек". В европейских языках подобное соотношение между словами *талант* и *гений* стало складываться лишь в XVIII и в начале XIX столетия. На протяжении же многих веков интересующие нас лексемы развивались своими путями. Только в определенную эпоху они встретились и встали рядом друг с другом, одновременно сохранив отчетливое различие. Как же это произошло?

1 История слов *талант* и *гений* во многом различна. Первое из них некогда имело предметное значение („мера веса"), тогда как второе гораздо раньше начало относиться к сфере духовной жизни человека. Не менее существенно и другое несходство: в истории существительного *талант* роль его индивидуальных осмыслений в тех или иных философских направлениях была второстепенной; в истории же слова *гений* эта роль была первостепенной. Она не могла не отразиться и на значении слова *гений* в разные эпохи его употребления. Наконец, еще одно расхождение: начав с предметного зна-

чения, слово *талант* гораздо быстрее „дошло" до современного осмысления („дарование", „одаренность"), чем *гений*, хотя, казалось бы, у этого последнего слова путь семантического движения был короче (уже рано *гений* бытует в сфере духовной жизни человека), нежели у второго (с самого начала *талант* — только „мера веса"). Но обратимся сначала к слову *талант*.

В своем развитии семантика *talentum* прошла пять основных этапов:

1) мера веса, равная примерно 25—27 килограммам (у разных народов неодинаковая);

2) вес золота, тяжесть золота, а затем золото, богатство;

3) воля, желание, стремление;

4) способность осуществить желание;

5) способность, дарование[1].

Между этими основными этапами имелось немало промежуточных звеньев. В разных языках движение от одного звена к другому проходило неодновременно. Одни языки сохранили за существительным *талант* лишь последнее значение (способность, дарование), тогда как в других до сих пор можно обнаружить следы предшествующих семантических напластований.

Переход от первого („мера веса") ко второму („золото, богатство") значению совершился еще в античных языках — в греческом и латинском. Уже в поздней латыни, например в VI в. у Кассиодора, *talentum* иногда обозначало „деньги", „богатство" (Souter, Later Latin, 412). Позднее, в латинских текстах средних веков, зарегистрированы редкие случаи употребления этого слова в смысле „способности". В XII столетии, например, у Абеляра: illa litteralis scientiae *talenta* (Bloch, Wartburg, 592) („известные *способности* к словесным наукам").

Переход от первого значения („мера веса") ко второму („вес золота, золото, богатство") не вызывает особых затруднений. Для большинства европейских языков первые два значения *таланта* теперь являются уже чисто историческими. Они могут встретиться лишь в старых текстах. Начиная же с третьего семантического

---

[1] См.: E. Lerch. *Talent*, Eine Wort-und Kulturgeschichtliche Studie. «Die Neueren Spraehen», Nr. 41, 1933, стр. 410—419.

этапа („воля, желание, стремление") проблема осложняется. *Талант* порывает с понятиями *золота* и *богатства* и вступает в новую понятийную сферу, в которой *желание* через звено *осуществление желания* тяготеет к *дарованию:* лицо, способное осуществить свое желание, наделяется известной *способностью,* которая в определенных условиях выступает как признак *дарования.* В семантике *таланта* произошел качественный сдвиг, подготовленный предшествующей историей слова.

Переход от второго („золото, богатство") к третьему („воля, желание") и четвертому („способность осуществить желание") значениям обычно связывают с евангельской притчей о трех слугах, которым их господин подарил *таланы* (золотые монеты).

Двое из слуг удачно воспользовались подношением (сумели потратить свои *таланы* и при этом обнаружили сноровку, способности, чуть ли не *дарование*), тогда как третий *зарыл свой талан в землю,* не захотел показать, на что он способен. В этой притче существительное *талан* начинает „играть" разными своими значениями, „накопившимися" исторически: 1) золотые монеты, 2) обнаруживать или не обнаруживать способности (дарования), 3) удачно воспользоваться полученными деньгами и пр. На основе рассказанной притчи во многих языках мира возникло относительно устойчивое выражение: русское *зарыть свой талант* (или *таланты) в землю,* аналогично французское *enfouir son talent,* английское *bury one's talent,* румынское *a-și îngropa talentul* и т. д.

В свое время между итальянскими филологами Довидио и Асколи разгорелся спор о том, насколько упомянутая притча могла повлиять на смысловую историю существительного *талант*[1]. Возражение против признания подобного влияния сводилось к тому, что в отдельных языках, в частности в ирландском, *talentum* получило значение *способность* уже в VII—VIII вв., тогда как в большинстве западноевропейских языков аналогичное осмысление слова закрепляется лишь в эпоху Возрождения. Разрыв во времени, исчисляемый многими столе-

---

[1] См.: «Archivio glottologico italiano». Roma—Tarino, 1879, т. VI, стр. 30—36.

тиями, заставляет предположить, что семантическое развитие в языках, непосредственно не родственных, было не столько взаимообусловленным, сколько параллельным. Притча все же, по-видимому, повлияла на смысловое развитие *таланта:* в свое время она была достаточно популярна, и в ней действительно причудливо сплелись разные семантические звенья слова, выступившие в функции катализаторов его же последующего движения.

Хотя пять этапов, которые прошла лексема *талант,* были во многом общими для разных языков, в системе каждого языка обнаруживались, однако, и свои силы, задерживавшие или, наоборот, ускорявшие ход ее смыслового становления.

Не всегда и не сразу границы между разными значениями *таланта* выступали отчетливо. В русском языке XVIII в. имеются тексты, в которых *талант* можно толковать и как „меру веса", и как „способность"[1]. Любопытная ситуация сложилась и в истории французской лексики.

Более старое значение *желание* (третий этап) у французского *talent* долго поддерживалось тем, что вплоть до конца XVII в. оно имело коррелят в виде *maltalent* (букв. „дурное желание", „дурное настроение", „гнев"). Это второе слово, достаточно распространенное в старую эпоху, своеобразно укрепляло *talent* в его архаичном осмыслении („желание"). В противопоставлении *talent—maltalent* первый элемент приобретал оттенок „хорошего желания", а второй — „дурного желания". Но „хорошее желание" подготавливало условия для дальнейшего семантического перехода: *хорошее желание* (значение со знаком плюс) ближе к *способности* (значение тоже со знаком плюс), чем „желание вообще", т. е. нейтральное желание (значение без знака плюс).

Так, противопоставление слов *talent—maltalent,* с одной стороны, поддерживало *талант* в его более старом значении („желание"), а с другой — создавало условия для его же передвижения на следующую семантическую

---

[1] См.: Gerta Hüttl W o r t h. Foreign words in Russian (1550—1800). University of California Press, 1963, стр. 109. См. также: М. Р. Ф а с м е р. Греко-славянские этюды, вып. 3. СПб., 1909, стр. 199.

ступень: *желание>хорошее желание>способность>дарование.*

Литтре (III, 413) отмечает, что в XVIII в. *maltalent* встречается уже крайне редко, в частности лишь однажды в 1761 г. в письме Вольтера. Слово *maltalent* прекращает свое существование примерно в ту же эпоху, когда *talent* утрачивает старинное значение „желание". Все это свидетельствует, что утрата корреляции *talent—maltalent* ускорила смысловое развитие самой лексемы *талант.*

Ее новое восприятие вполне закономерно возникает в эпоху Возрождения. Именно в это время, благоприятное для формирования *личности* (см. гл. 4) и столь богатое *дарованиями,* возникает необходимость расширить ряд наименований для различных человеческих способностей. Как увидим в следующем разделе, слово *гений* тогда было еще малоупотребительным и само находилось в стадии семантического формирования. Эпоха же Возрождения помогла именно лексеме *талант* достичь пятой ступени в семантическом развитии, очерченном в предшествующих строках.

2 Смысловое становление существительного *гений* оказалось гораздо сложнее аналогичного становления его современного собрата — существительного *талант.*

Латинское *genius* („гений") было малоупотребительным словом и долго сохраняло связи с глаголом *gignere* („рождать"). *Гений* воспринималось как нечто „рожденное", „присущее человеку, семье" и вместе с тем „месту, местности". В античную эпоху с одинаковым правом можно было говорить о *гении* и по отношению к человеческому „духу" (например, tuus malus *genius* — „твой злой *дух*"), и по отношению к местности (*genius* loci — „*дух* местности"). Человеческое и предметное еще не были разграничены в самом понятии о *гении*[1].

Не умея еще дифференцировать столь различные с позиции современного мышления явления („дух" и „предметность"), античная мысль одновременно разли-

---

[1] См. материалы в кн.: T. Vianu. Postume. Bucureşti, 1966, стр. 9 и сл.

чила то, что теперь не обязательно должно разниться. В ту эпоху *genius* применительно к человеку ассоциировался только с мужским полом, но не с женским, сфера которого охранялась богиней Юноной. Дифференциация понятий в античную эпоху проходила не там, где она прошла позднее, определив новые отношения между понятиями.

У некоторых латинских писателей *гений (genius)* ассоциировался с астрологическими представлениями: расположение звезд будто бы оказывает воздействие на те или иные свойства людей в момент их появления на свет. Автор специального исследования о понятии *гений* считает, что в античную эпоху гений — это „нечто отделенное от тела человека, независимое от него". В древности еще не существовало никакого понятия о *гении* в том смысле, в каком оно оформилось гораздо позднее[1]. Это не помешало автору цитированной книги посвятить 105 (из 300) страниц своей монографии истории понятия *гений* именно в античную эпоху. Дело в том, что Цилзель стремился выяснить, как из „учения об энтузиазме" Платона, из „представления о сновидениях" Цицерона, из строк о „знаменитых (прославленных) мужах" (viri illustres) древности позднее могло возникнуть понятие о *гении*. Сходные представления и понятия (близкие и более далекие) в известной мере способствовали подготовке почвы для рождения нового понятия о *гении*. Историческая необходимость обусловила и лингвистическую трансформацию: в старое слово *гений* (genius) стало пробираться новое значение.

Произошло это, однако, не сразу. Здесь возникает вопрос, мимо которого прошел Цилзель.

Можно ли говорить о синонимии понятий, подобно тому как говорят о синонимии слов, применяя термин лингвистики и поэтики (синонимы) к логике (сфере понятий)? Думается, что синонимия понятий, сохраняя свою специфику, прямо или косвенно находит свое выражение и в синонимии слов, хотя процесс подобного выражения может быть разделен большим промежутком времени. Здесь открывается обширное поле для будущих иссле-

---

[1] См.: E. Zilsel. Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen, 1926, стр. 101.

дований: сама проблема едва лишь затронута в нашей науке.

Цилзель обратил внимание на другую сторону. Почему, задает он вопрос, античная эпоха не знала понятия о *гении*? Ответ, по мнению исследователя, надо искать во взаимоотношениях между писателями (в широком смысле) и читающей публикой того времени. Немногочисленных читателей тогда мало интересовали авторы. Лишь меценаты не были безразличны к творческим возможностям патронируемых ими литераторов и ученых[1]. Читатели же стремились либо получить из книг определенные знания, либо просто приятно провести время. Подлинные творческие возможности авторов их мало занимали. Поэтому и понятие о *гении* в новом аспекте („совершенно исключительное дарование") античность не знала.

Не удивительно, что средние века почти не вносят ничего нового в понятие о *гении*. Более удивительно другое: эпоха Возрождения тоже не смогла добиться перелома в этом отношении. Как показал Цилзель, *гений* (*genius*) в XIV—XVI вв.—лишь свойство, которое присуще человеку, но не сам человек особой одаренности[2]. Здесь-то и проходит глубокий водораздел, отделяющий более позднее истолкование *гения* от его старинных осмыслений. Казалось бы, такой простой переход (от свойства, присущего человеку, к самому человеку, причем человеку особой одаренности) в действительности потребовал многих столетий для своего завершения. В чем здесь дело? Цилзель оставил этот вопрос без ответа.

Между тем Возрождение, так много сделавшее для нового истолкования *личности* (см. гл. 4), остановилось на полпути в осмыслении *гения*. Его этимологические связи („нечто врожденное", „рожденное") были еще настолько прозрачны, что мешали его же дальнейшему семантическому движению. „Нечто врожденное"—это то, что свойственно всем людям, поэтому здесь и не могло быть оттенка исключительности (особого дарования).

---

[1] См.: E. Zilsel. Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen, 1926, стр. 103. См. также: O. Wichmann. Platos Lehre von Instinkt und Genie. Berlin, 1917.

[2] См.: E. Zilsel. Цит. соч., стр. 291.

Возрождение, уже сознавая роль личности в развитии культуры, вместе с тем еще не умело истолковать соотношение личности и общества, отдельного человека и целого коллектива. Тем большие трудности вызывала и классификация типов личности. Все это приходит позднее. Поэтому в эту эпоху *гений* остается на уровне „свойств, присущих всякому человеку" (нечто врожденное) и не переходит еще на самого человека в его индивидуальных свойствах, тем более в свойствах особых, неповторимых.

Приведем доказательства. У Шекспира, например, *гений* (*genius*) — это „дух", „сознание", „ум", даже „чувство", но отнюдь еще не „исключительное дарование"[1].

Макбет („Макбет", III, 1) говорит о своем страхе перед Банко и прибавляет: My *genius* is rebuk'd — „Мой *дух* подавлен" (перевод „Пред ним мой *гений* робеет", как это сделано М. Лозинским, — явная модернизация, искажающая самооценку Макбета). В таком же значении (*гений* — „дух") это слово употребляется и в „Юлии Цезаре" (II, 1). Когда Брут в предчувствии столкновения с Цезарем замечает: The *genius* and the mortal instruments are then in council — „*Дух* совещается с бренным телом", то из самого противопоставления *смертный* (*mortal*) и *дух* (*genius*) явствует, в каком значении функционирует интересующее нас слово *гений*. Это — „дух", „сознание", но отнюдь еще не *гений* в его позднем значении.

И Шекспир здесь не был одинок. Такое значение *гения* характерно для эпохи Возрождения в целом и для разных языков того времени.

Дж. Вазари в своих „Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих" (1550) говорит о *славе* (*gloria*) этих людей, но не об их *гении*. Это последнее слово (*genio*) ни разу не встречается в „Божественной комедии" Данте, тогда как *слава* (*gloria*) — достаточно часто (Blanc, Vocabolario dantesco, 201). О *славе* писал и Боккаччо в своем жизнеописании Данте. Все это свидетельствует, что в эпоху Возрождения лексема *гений* встречалась еще редко. В тех же случаях, когда она все же употреблялась, ее смысл чаще всего

---

[2] Ср.: A. Schmidt. Shakespeare-Lexicon, т. 1, стр. 470.

не выходил за пределы: „нечто врожденное", „дух", „сознание", „ум".

В этом отношении большой интерес представляет анализ языка латинских сочинений, переведенных в XVI столетии на живые европейские языки. В тех местах, где в латинском тексте все же встречалось *genius,* итальянцы переводили его словами *istinto* („порыв") или *ingegno* („ум", „хитрость"), французы — *esprit* („ум"), *courage* („доблесть"), испанцы — чаще всего *ingenio* („ум", „умение"), англичане — обычно *wit* („ум", „знание", „умение") и т. д. Переводчики, следовательно, избегали сохранять латинское слово *genius* в своих языках, где еще в XVI в. оно казалось непривычным и семантически не вполне отчетливым [1].

Само слово *гений* в эпоху Возрождения не могло приобрести нового значения и по другой причине. Как подробно было показано во второй главе, *искусство, наука* и *ремесло* рассматривались в те времена в одном понятийном ряду. *Артист* был одновременно и *ремесленником.* Сто́ит только вспомнить, например, итальянца Бенвенуто Челлини (1500—1571) или голландца Бенедикта Спинозу (1632—1677). И эти случаи не были исключением. Гуманисты неоднократно подчеркивали, что без знания механики и анатомии нельзя стать ни хорошим рисовальщиком, ни порядочным ваятелем. Ручной труд казался неотделимым от труда „головного". Выдающиеся люди того времени обычно преуспевали и в первой и во второй сфере. Об этом, в частности, убедительно писал Леонардо да Винчи [2].

Сближение ручного и „головного" труда в эпоху Возрождения само по себе имело безусловно прогрессивное значение, о чем писал еще Ф. Энгельс. Но вместе с тем это же сближение не позволяло слову *гений* „перенестись" в область „головного" труда, чтобы характеризовать прежде всего творчество большого ученого или писателя, где подобное „головное" начало имеет решающее значение. Слово *гений* продолжает удерживать свою нейтральную семантику и не порывает со „свойством, присущим или характерным для человека".

---

[1] См.: P. Renucci. L'aventure de l'humanisme européen au moyen âge. Paris, 1953, стр. 53.

[2] См.: Леонардо да Винчи. Избр. произв., т. 2. М., 1935, стр. 88.

Это же значение сохраняется за *гением* и в XVII в. В этом отношении большой интерес представляет испанский язык, где имеются два слова — *genio*, позднее собственно „гений" (а также „склонность", „характер", „темперамент"), и *ingenio* — „ум" (а также „мастерство", „умение", „дарование"). Оба слова сохраняют широкую полисемию и в современном языке, хотя на уровне позднего значения — „исключительно одаренная личность" *genio* употребляется чаще, чем *ingenio*[1]. В эпоху же Сервантеса ни то, ни другое слово еще не знали этого семантического уровня.

Как показал один из исследователей, Сервантес характеризовал с помощью *ingenio* не только Дон-Кихота, но и Санчо Панса[2]. И это становится понятным при учете полисемии анализируемого существительного: не только „свойство души или ума", но и всякое „свойство", „умение" и даже „хитрость" (особенно применительно к Санчо Панса). Семантически еще сложнее оказалось прилагательное *ingenioso*, которым, в частности, автор аттестовал самого Дон-Кихота. Что это: *хитроумный, мудрый, удивительный, изобретательный, несравненный* и т. д.? У всех переводчиков „Дон-Кихота" на языки мира это прилагательное вызывало постоянные семантические затруднения. Что оно означало в испанском языке начала XVII столетия и как осмыслял его, в частности, Сервантес? Что заставляло писателя постоянно относить *ingenioso* к характеру своего любимого героя? Или это слово — всего лишь „сумасшедший" („свойство весьма странного человека"), как предполагают некоторые современные исследователи?[3] Но несомненно одно: в эпоху Сервантеса *ingenio* не могло еще означать „гения", а *ingenioso* — „талантливого че-

---

[1] См.: R. Barcia. Diccionario de sinónimos castellanos, Buenos Aires, 3 ed., 1944, стр. 356.

[2] См.: H. Weinrich. Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde. Münster, 1956, стр. 13.

[3] См. материалы в только что цитированной книге Вайнриха и в Словаре Гомеса (C. F. Gomes. Vocabulario de Cervantes. Madrid, 1962, стр. 557). Любопытно, что трудности передачи испанского *ingenioso* на другие языки настолько велики, что некоторые современные переводчики снимают это слово в названии романа Сервантеса, хотя у автора оно дано уже в самом заглавии («El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha»). В русском же переводе Н. Любимова *ingenioso* сохраняется: *«Хитроумный*

ловека". Причины, определившие отмеченные семантически границы, были проанализированы раньше.

XVII век вообще сдерживал „личностные свойства личности" не только в Испании, но и в других странах Западной Европы. Поэтому не удивительно, что и слово *гений* продолжало сохранять лишь разнообразные оттенки „свойств, присущих человеку". Современного читателя поражают контексты, в которых употреблялась лексема *гений* в тот период. В 1680 г. француз Боссюэ писал, например, об одной даме, что она „владеет искусством (свойством, в оригинале *génie* — „гением") развлекать чопорных гостей" (D u b o i s, Lagane. Dict. classique, 252).

Во французском языке эпохи Мольера и Расина *гений (génie)* мог восприниматься даже в уничижительном значении, особенно с отрицательным эпитетом. У Мольера в „Ученых женщинах" (II, 7) одна из героинь ругает грамматиста Вожла за педантизм, называя его *grossier génie* — „неловким законодателем" (букв. „грубым *гением*"). В подобных контекстах слово *гений* лишалось какого бы то ни было семантического ореола, которого, впрочем, оно еще и не успело приобрести в ту эпоху.

В современном языке старые значения *гения* пережиточно сохраняются главным образом в различного рода устойчивых выражениях, например: *suivre son génie* („придерживается своего понимания"), *génie pratique* („деловитость"), *faire de génie* („работать по вдохновению") и т. д. В отличие от французского испанское существительное *genio* до сих пор удерживает свои старые осмысления („свойство", „характер", „темперамент") и в свободном употреблении[1]. Все это свидетельствует об известной неравномерности смыслового развития слова *гений* в европейских языках, хотя общие

идальго Дон-Кихот Ламанчский». Ср. также в старом блистательном немецком переводе, выполненном писателем Людвигом Тиком: «Leben und Taten des *scharfsinnigen* Edlen Don Quijote von La Mancha» (изд. 1, 1799—1801). Но в современном итальянском переводе А. Джаннини (1957) дается только «Дон-Кихот» (Don-Chisciotte). Так же сокращают название книги Сервантеса и ее румынские переводчики (1965).

[1] Ср. примеры связанных сочетаний в кн.: L. D u p o n t. Les faux amis espagnols. Paris, 1961, стр. 82.

линии его семантического становления оказались, как сейчас увидим, общими.

Итак, в XVII веке *гений* — еще не *гений* в его современном значении.

3

Перелом в семантике слова *гений* происходит в 50—70-х годах XVIII столетия. В эту эпоху *гений* перестает означать только „свойство" и впервые получает новую возможность именовать *самого человека,* особо одаренного. Хотя с самого начала отмеченного периода в истории слова *гений* — „особая одаренность" понималась весьма различно, общим все же было одно: возможность именовать *гением* человека, а не только те или иные его „свойства". Именно это и определило перелом в семантической истории слова.

В 50—70-х годах XVIII в. в Англии выходит свыше десяти трактатов, в названии которых фигурировало существительное *гений.* Здесь были различные „рассуждения о происхождении *гения*", „о *гении* Шекспира", „о *гении* Попа" и других писателей и ученых. Слово *гений* начинает „раздаваться" очень широко и относиться не только к действительно великим писателям и ученым, но и к модным авторам того времени [1]. Хотя Шекспир и не знал слова *гений* в значении „исключительной одаренности", английские критики второй половины XVIII в. заговорили о *гении* в этом новом осмыслении прежде всего применительно к автору „Гамлета" и „Макбета".

В 1767 г. один из таких критиков писал: *„Гений* (*genius*) — это врожденная и могучая сила разума, способная открывать нечто новое и необычное (something new and uncommon) во всех вещах и явлениях, на которые она обращается" [2]. Любопытно, что в подобного рода определениях семантика самого слова *гений* еще колеблется между „свойством" и самим „человеком", наделенным этим свойством. Подобные колебания наблюдаются до конца XVIII в. не только в английском, но и в других языках того же времени. Вместе с тем се-

---

[1] См.: L. Smith. Words and Idioms. London, 1948, стр. 101.
[2] B. Duff. Critical Remarks on writings of the most celebrated original Geniuses. London, 1767, стр. 86.

мантическое движение здесь бесспорно: „свойство" теперь истолковывается „как особая одаренность".

Новое истолкование самого понятия, а вслед за ним и слова *гений* находилось в непосредственной зависимости от новой эстетической доктрины, согласно которой в основе искусства должна быть не идея подражания древним, как считали раньше, а *оригинальность*. Об этом прямо писал уже в 1759 г. Эдуард Юнг в своих „Суждениях об оригинальном творчестве"[1]. Этим определялась и роль *гениев* в процессе обновления не только искусства, но и науки. Последняя тоже должна обрести самостоятельность и независимость.

Сходные мысли еще ярче стали защищаться во Франции. Среди многочисленных рассуждений о *гении*, опубликованных здесь во второй половине века Просвещения, особенно выделяется статья Д. Дидро, увидевшая свет на страницах „Энциклопедии". Автор со свойственной ему увлечённостью доказывает, что *гений* (génie) — это прежде всего исключительная творческая активность. *Гений* стремится проникнуть во все, он не может оставаться равнодушным („le génie est frappé de tout"). Творческая сила *гения* настолько велика, что она способна изменять окружающую нас природу. Это — огромное, созидательное начало. Люди должны сделать все, чтобы подобное „качество" развивалось и крепло. *Гений* отличается от других людей своей способностью видеть и понимать все, чего еще не видят и не понимают другие[2].

Материалистическая идея, согласно которой сама жизнь выдвигает *гениев* и ставит перед ними определенные задачи, защищалась Гельвецием в его книге „Об уме" („De l'esprit", 1758). Все свойства человека определяются воздействием природы, с одной стороны, воспитанием — с другой. Эти же факторы, по убеждению философа, детерминируют и *гений* человека. „Хотя *гений*,— писал он,— всегда предполагает изобретение, не каждое изобретение предполагает *гения*. Для получения имени *гениального человека (l'homme de génie)* необхо-

---

[1] См.: E. Young. Conjectures of original composition. London, 1759, стр. 32.

[2] См.: D. Diderot. Oeuvres complètes, éd. J. Assêzat. Paris, т. 15 (1876), стр. 35—41.

димо, чтобы изобретение касалось бы предметов общих и интересных для человечества, необходимо родиться в тот момент, когда своими открытиями человек, занимающийся искусствами и науками, может создать эпоху в самой науке"[1]. В отличие от Декарта, для которого только р а з у м отличает человека от животного, сенсуалист Гельвеций подчеркивает и другой фактор — роль ч у в с т в в процессе познания. Поэтому и *гений* способен совершать открытия не только в сфере наук, но и в области всевозможных искусств, которые в ту эпоху истолковывались очень широко (см. гл. 2).

Гении рождаются не сами по себе, а в определенной среде и в определенное время. Они призваны решать задачи, которые ставит перед ними эпоха и люди. В этом отношении характерен знаменитый афоризм, обычно приписываемый натуралисту Ж. Бюффону (1707—1788): „*Гений* — это не что иное, как удивительная способность к терпению" (Le génie n'est qu'une grande aptitude à patience)[2].

Так, придав „крылья" *гению*, французская материалистическая философия XVIII в. стремилась обусловить само понятие о *гении* эпохой и воспитанием. *Гения* создает не только природа (nature), но и воспитание (éducation), труд, работа. Вместе с тем слово *гений* теперь уже чаще стало прямо относиться к человеку.

В последнюю четверть XVIII в. понятие о *гении* вновь претерпевает некоторые изменения. Они были вызваны, в частности, влиянием эстетики немецкого литературного движения, известного под названием „Sturm und Drang", и книгой И. Канта „Критика способности суждения" (1790 г.).

Представители Sturm und Drang'a (как известно, это наименование происходит от аналогичного названия трагедии Клингера, опубликованной в 1777 г.) стремились со своих позиций пересмотреть эстетические нормы и правила классицизма. Классицисты утверждали, что личность должна подчиняться государству, а литера-

---

[1] К. Гельвеций. Об уме, русск. пер. М., 1938, стр. 271—272. См. также: G. Matoré et A. Greimas. La naissance du *génie* au XVIII[e] siècle. «Le français moderne», 1957, № 4, стр. 256—272.

[2] O. Guerlac. Les citations françaises. Paris, 7 éd., 1961, стр. 115.

турное произведение — правилам официальной поэтики. Теперь оформляется другая доктрина: *личность* может быть *гением,* и в этом случае она сама создает свои правила, свои нормы. К этой мысли был близок уже Лессинг в „Гамбургской драматургии" (1768). Немецкий просветитель не отрицал „правил в искусстве", но считал, что *гений* сам творит разумные правила. К этой же мысли позднее пришли Кант и Гёте[1].

Положение о том, что *гений* создает новые правила в науке и искусстве, было известно и Дидро и Гельвецию, но теперь этот тезис начинает особенно акцентироваться. Разгораются споры вокруг „свободы гения", вокруг истолкования зависимости *гения* от „среды и воспитания".

В отличие от французских материалистов XVIII в. Кант утверждал, что *гении* появляются только в искусстве, но не в науке. Это различие он обосновывал тем, что результаты и достижения наук могут быть в принципе понятны всем, тогда как искусство сохраняет свои „тайны, доступные немногим". Как верно заметил по этому поводу В. Ф. Асмус, Кант не различал здесь способности создавать величайшие художественные произведения и способности оценивать их неповторимую прелесть. Последнее тоже в принципе доступно всем, хотя первое остается привилегией исключительно одаренных художников слова[2]. Учение Канта о *гении* как о даровании чисто эстетическом вновь осложнило понятие о *гении*: впоследствии эти мысли получили развитие у некоторых романтиков.

Вместе с тем учение Канта не было случайным. Оно определялось убеждением философа, согласно которому эстетические способности суждения будто бы принципиально отличны от аналогичных суждений в области познания окружающего нас мира. Эстетические суждения Кант относил лишь к области чувства и считал их суждениями незаинтересованными, вырастающими из

---

[1] См.: В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1963.

[2] См.: В. Ф. Асмус. И. Кант о гении в художественном творчестве. В сб.: «Из истории эстетической мысли нового времени». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 31. См. также: Т. И. Райнов. Теория искусства Канта в связи с его теорией науки. В сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. VI.. Харьков, 1915, стр. 299—323.

созерцания чистой формы. В эти границы Кант и вводил понятие о *гении.* Ему резонно возражал уже Гёте.

„Не может быть *гения,*— писал он,— без длительно действующей продуктивной силы... При этом не имеет значения, какому именно делу, искусству или ремеслу посвятил себя человек,— все это безразлично. Обнаружит ли человек свою гениальность в науке, как Окен или Гумбольдт, или в войне и государственном управлении, как Фридрих, Петр Великий или Наполеон, или же в песнях, как Беранже,— это все равно, и вопрос лишь в том, являются ли данные мысли, взгляды или дела живыми и способными длительно жить"[1]. Здесь слово *гений* уже освобождается от всевозможных профессиональных и философских ограничений и вновь выходит на широкую дорогу общих осмыслений.

Как ни стремились отдельные философы и писатели, а иногда и целые литературные направления истолковать понятие о *гении* для обоснования своих взглядов на искусство и науку, на отношение человека к окружающей его среде, все же само это понятие, а вместе с ним и слово *гений* к началу прошлого столетия получают общее значение. Частные комментарии интересны как попытки „повернуть" значение слова в ту или иную сторону. Они важны и для правильной оценки семантики слова в определенную эпоху, в определенной среде и в определенном языке. Вместе с тем общая линия развития слова все же неуклонно пробивала себе дорогу и определялась общим движением: от обозначений „свойства" или „свойств", присущих человеку, к обозначению *самого человека,* наделенного особым дарованием.

Именно на этом пути слово *гений* встретилось со словом *талант.*

4 Первые попытки синонимизировать *талант* и *гений* (в его новом значении) обнаруживаем именно в эпоху Просвещения, в частности у Кондильяка. „*Талант* способен успешно изучать науки и искусства... *Гений* же в состоянии справиться не только с подобными задача-

---

[1] И. Эккерман. Разговоры с Гёте, русск. пер. М., 1934, стр. 756.

ми. Он создает нечто новое в науках и в искусствах, и в этом отношении он неподражаем" (il est inimitable)[1]. Приведенные строки, написанные в середине XVIII столетия, свидетельствуют, что слова *талант* и *гений*, пройдя сложный путь смыслового развития, впервые семантически встретились именно в эпоху Просвещения. Исторически это стало возможным только тогда, когда оба слова начали обозначать *людей*, наделенных определенными способностями (дарованиями).

История слова *гений* в большей степени оказалась в зависимости от истории понятия о гении, чем аналогичная история слова *талант*. В этом втором случае семантические нарастания были прямыми и неуклонными: от предметного значения „мера веса" к самому „весу", „весу золота" и даже „богатству". Вместе с тем от фигурального значения „желание", к „осуществлению желания", к „способности осуществить желание", к „таланту". В современных европейских языках оба эти пути постепенно разошлись, синхронно образовав слова-омонимы: *талант* — „мера веса" и *талант* — „дарование".

В истории же слова *гений* такого сплошного нарастания значений не наблюдалось, да и само это слово развивалось гораздо медленнее и гораздо сложнее, чем *талант*. Этимологическое значение лексемы *гений* продолжало удерживаться как значение актуальное на протяжении многих веков. Даже эпоха Возрождения с ее внимательным отношением к человеческой личности не смогла сдвинуть с места семантику *гения*. В ту эпоху проблема индивидуального решалась прежде всего с помощью нового значения слов *личность* и *гуманность* (см. гл. 4), поэтому семантика *гения* удержалась на старом уровне. Вторая половина XVIII в. и предромантическая эпоха стали требовать дальнейших градаций понятия *личности* в ее взаимоотношениях с *обществом*. Все это и помогло „сдвинуть с места", наконец, и семантику *гения*.

Определилось и другое различие между лексемами *талант* и *гений*. Первая всегда находилась в меньшей зависимости от самого понятия дарования, чем вторая.

---

[1] E. Condillas. Essai sur l'origine des connaissances humaines. Paris, 1746, т. I. стр. 104.

Понятие *дарования* или *исключительного дарования*, лежащее в основе нового значения слова *гений*, истолковывалось, как было видно, различно в разные эпохи и у разных мыслителей, что всякий раз — прямо или косвенно — отражалось и на самом слове *гений*, пока оно не достигло нового этапа в развитии своего значения. Всего этого почти полностью была лишена лексема *талант*. Ее этимология непосредственно не напоминала ни о чем „врожденном" и поэтому не требовала широких культурно-исторических контекстов.

Будучи словами интернациональными, *талант* и *гений* вместе с тем сохраняют и свои оттенки значений в разных европейских языках. В романских языках, например, *гений* удерживает большее число значений, выступает как более полисемантичное слово, чем в русском или немецком. В русском языке *гений* в наши дни почти не употребляется переносно. Во всяком случае, подобные осмысления слова сделались уже либо архаичными (ср. знаменитое пушкинское „...как *гений* чистой красоты"), либо встречаются в немногих словосочетаниях (ср. тоже пушкинское: „Мой свет, мой добрый *гений*, предмет моей любви"). В романских языках иначе: переносные значения слова *гений* здесь типичны и многообразны. В свою очередь и между отдельными романскими языками не наблюдается тождества. Испанское *genio* или итальянское *genio* отнюдь не всегда соответствуют французскому *génie*, как не идентичны они и между собой.

31 июля 1869 г. А. И. Герцен писал сыну: „На Тату я полагал сильнейшую надежду — у ней наши симпатии, notre *génie* (в том смысле, как говорят *génie* de la langue) — она вообще была ближе со мной, и, признаюсь, потерю ее я буду считать одним из тяжелых ударов"[1]. Здесь *génie* („свойство") — значение, почти совсем незнакомое слову *гений* в русском языке того времени,— поэтому Герцен и прибегает к французскому словосочетанию.

И все же, как ни многозначно слово *гений* в некоторых современных европейских языках, подобная полисемия уже качественно отличается от полисемии антич-

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. 30. М., 1964, стр. 155.

ной эпохи. Древние римляне говорили *genius loci* („гений местности"), в новых же языках подобное выражение воспринимается лишь в метафорическом плане. И если на европейских языках возможны сочетания типа *гений языка, гений изобретательности* и пр., то сами подобные сочетания светятся огнем, как бы отраженным от новой семантики существительного *гений*[1].

Несмотря, однако, на отмеченные национальные различия, слова *талант* и *гений* являются интернациональными образованиями. Их интернациональный характер обнаруживается не только в их современном функционировании, но и в сходстве исторического пути становления и развития обоих слов.

---

[1] См., например, название книги известного французского лингвиста Альберта Доза «Le *génie* de la langue française» (Paris, 1943). По-русски надо перевести «*Дух* французского языка», а не «*Гений* французского языка» (еще одно доказательство неравной полисемии слова *гений* в разных языках). В английском множественное число *geniuses* может означать «чувства, настроения, связанные с каким-либо местом», «дух времени», «дух закона» и пр. *Genius* («гений») чаще имеет другую форму множественного числа: *genii*. Эти формы разошлись не только семантически, но частично и морфологически. См.: O. Funke. Zur Wortgeschichte der französischen Elemente im Englischen. «Englische Studien», т. 55, 1921, стр. 20—22.

Глава шестая

ЧЕЛОВЕК И ЕГО НАСТРОЕНИЯ

(юмор, ирония)

Как и только что проанализированные слова *талант* и *гений, юмор* и *ирония* тоже встретились не сразу. *Ирония* в эстетическом осмыслении была известна уже Платону, а аналогичное осмысление *юмора* сформировалось лишь в конце XVIII столетия. Первоначально слово *юмор* означало „жидкость" и ничего общего не имело с современными представлениями о *юморе*. Как же понятие о *жидкости* могло сблизиться с понятием об *иронии*? Ответы на этот и некоторые другие вопросы требуют обращения к материалу[1].

1 Место и время возникновения понятия и слова *ирония* не вызывают сомнений: древнегреческая философия и литература. Гораздо сложнее вопрос о месте и времени возникновения понятия и слова *юмор*. В новом значении *юмор* обычно возводят к английскому источнику (*humour*). Но Вольтер считал, что слово юмор французского происхождения (*humeur*). Позднее оно попало в английский, а затем в новом осмыслении перекочевало во французский и другие европейские язы-

---

[1] Старинные представления о связи между тем или иным органом человеческого тела, его физиологическим устройством и настроением человека отразились в истории многих слов, в том числе и таких, как *юмор, сплин, холерик, сангвиник, флегматик,* и некоторых других. Еще Вольтер, комментируя книгу Монтескье «Дух законов» (1748), подчеркивал, что греческое слово *сплин* («селезенка») превратилось в английском языке в слово со значением «тяжелое настроение».

ки. Английскому здесь отводится лишь роль среды, где оформилась новая семантика *юмора*. Проблема осложняется тем, что значение слова *юмор* в XVI—XVII вв. было совсем иным по сравнению с его же значением, сложившимся в конце XVIII и в начале XIX столетия. Все это обусловило многоплановость семантики *юмора* и историческую изменчивость его соотношений с *иронией, сатирой, сарказмом, гротеском* и другими словами, относящимися к обширной сфере комического.

В последующих строках будут проанализированы не все эти отношения, а лишь связи между *юмором* и *иронией*. Конечно, подобное ограничение всегда условно, но в известной мере оно оправдано тем, что в XVIII—XX вв. именно эти два слова чаще всего сравнивались и сопоставлялись. Вместе с тем нельзя забывать и того, что выбор „оппозиционной пары слов" в лексике всегда более условен, чем в морфологии или тем более в фонетике и фонологии. Об этом уже шла речь в предисловии и в первой главе настоящей книги.

Надо уточнить и другой общий вопрос, уже возникавший в предшествующих главах. Если история понятия *ирония* (от Платона до наших дней) совпадает с историей самого слова *ирония*, то совсем иная картина вырисовывается при анализе *юмора*.

Слово это было известно уже в античную эпоху (латин. *umor* — „влага", „жидкость"), но тогда оно не могло ассоциироваться с современным понятием *юмора* („особого рода усмешка"), которое возникает гораздо позднее. Наблюдается сложный процесс двойного развития: с одной стороны, латинское слово *umor* путем длительных семантических пертрубаций получает в европейских языках новое значение (от „жидкости", „жидкости в теле" к „настроению", а затем к „особому настроению", „настроению, вызывающему усмешку"), а с другой — в XVIII столетии возникает новое понятие об „особом настроении в жизни и литературе", которое для своего выражения в языке использует старое слово *юмор*. Процесс оказывается двусторонним. Новое понятие передается с помощью старого слова, а старое слово, непрерывно развиваясь, идет как бы навстречу новому понятию, потребность в котором возникает лишь в определенную эпоху. Границы самой эпохи

детерминируются развитием культуры тех или иных народов.

Исследователи понятия и слова *юмор* обычно не считаются с отмеченным процессом. Возникают трактаты о „юморе в средневековых европейских литературах", причем самим словом *юмор* оперируют при этом так, как будто оно уже тогда имело современное содержание [1]. Имеется даже специальный анализ *юмора* в „Дон-Кихоте" Сервантеса [2], хотя создатель рыцаря Ламанчского употреблял это слово лишь в его старых значениях („влага", „жидкость" и более позднее „настроение вообще") [3].

Одно из двух: либо само понятие *юмора* в средние века и в эпоху Возрождения выражалось с помощью какого-то другого слова или словосочетания, либо в те времена еще совсем не существовало понятия, возникшего только в XVIII столетии и тогда же „закрепившегося" за словом *юмор.* Вопрос этот трудный, но без его постановки всякие разыскания в области слов и понятий неизбежно оказываются антиисторическими.

Приведем доказательство. Только что упомянутый исследователь *юмора* в „Дон-Кихоте" утверждает, что *юмор* у Сервантеса — это умение особыми приемами показать соотношение между истиной и ложью. Но полный „Словарь" Сервантеса, составленный Гомесом, показывает, что слово *humor* никогда не имело подобного значения ни у автора „Дон-Кихота", ни (прибавим от себя) у его современников [4]. Следовательно, одно из поздних осмыслений *юмора,* возникших в совершенно другую эпоху, исследователь приписывает Сервантесу и тем самым направляет весь свой анализ по ложному следу. Поэтому вопрос о том, в каком соотношении находится понятие и слово в каждую эпоху, в каждом языке и в каждой национальной культуре, приобретает первостепенное значение при изучении слов в связи с историей понятий.

---

[1] См., например: L. Cazamian. The Development of English Humor. From the Early Times to the Renaissance. New York, 1930.

[2] См.: R. Swanson. The Humor of Don-Quixote. «The Romanic Review», 1963, № 3, стр. 161—170.

[3] См.: C. F. Gómez. Vocabulario de Cervantes. Madrid, 1962, стр. 539 (*humor*).

[4] Там же, стр. 169.

Соблазн иного решения вопроса велик. Так и хочется приписать создателю „Дон-Кихота", где ретроспективно так много незабываемого *юмора*, понимание этого самого *юмора* с современных позиций. Между тем „обстановку юмора" Сервантес создавал, не прибегая к слову *юмор*, а иными, идейными и стилистическими средствами. Они-то и подлежат исследованию, когда речь заходит о юморе в „Дон-Кихоте".

Казалось бы, такие слова, как *юмор* и *ирония*, должны быть в наше время интернациональными не только по форме, но и по значению. В действительности это не совсем так. Стремясь в тенденции стать интернациональными, подобные слова сохраняют и тонкие национальные оттенки. В 20-х годах нашего столетия французский поэт Поль Валери восклицал, что *humour* невозможно перевести ни на один язык, хотя он прекрасно знал, что в этой своей форме (*humour*, а не *humeur*) слово проникло во французский язык из английского[1]. Национальное своеобразие самого слова *юмор* обнаруживается в его семантической структуре, в соотношении старых и новых значений, в степени его литературной подвижности и т. д.

В современных европейских языках имеется немало соприкосновений между *юмором* и *иронией*. С чисто лингвистической точки зрения подобные соприкосновения обнаруживаются прежде всего в том, что каждое из этих слов имеет две большие группы значений: нетерминологические и терминологические. Первые встречаются в нашей повседневной речи (говорят об „иронии судьбы", „юморе человека" и пр.), вторые — в сфере искусства и литературы, где они тяготеют к терминам. Приходится говорить лишь о тенденции к терминированию группы значений этих слов, так как ни в одном современном языке *ирония* и *юмор* не выступают как строгие термины с однозначными значениями. Нетерминологические осмысления анализируемых слов, весьма активные в наше время, постоянно воздействуют на их терминологические значения, осложняя перипетии семантического развития этих слов в прошлом и особенности их функционирования в нашу эпоху.

---

[1] См.: P. Valéry. Журн. «Aventure», 1921, № 11, стр. 4.

2 Как уже известно, латинское существительное *umor* означало „влага", „влажность" и „жидкость". Написание *humor,* отмеченное уже Варроном, возникло под влиянием так называемой народной этимологии, в результате смешения *umor* („влага") и *humus* („земля", „почва"). *Влага* казалась исходящей от *земли,* от *почвы.* Поэтому во многих европейских языках слово *юмор* до сих пор сохраняет в написании начальную букву *h* (ср. франц. *humeur* и *humour,* англ. *humour,* нем. *humor,* польск. и чешск. *humor,* но итал. *umore,* румынск. *umor,* русск. *юмор*). *Umor* не только „влага", но и „жидкость". Позднее, во II в. н. э., под влиянием учения античного философа и медика Галена (129—199) слово *юмор* в значении „жидкость" стали употреблять для передачи тогдашних представлений о „жидкостях тела", будто бы обусловливающих характер и поведение человека. Эти *жидкости,* или *гуморы,* начали связывать с различными видами „темперамента человека"[1].

Сам Гален еще не сформулировал положения, ставшего позднее классическим, о четырех темпераментах, но он стремился обнаружить зависимость между особого рода жидкостями и настроением человека. Доктрина Галена имела сильный резонанс и на протяжении веков считалась непогрешимой. Позднее на ее основе выросло учение о четырех темпераментах — холерическом, сангвиническом, меланхолическом и флегматическом. Понятие *юмора* в медицине („особого рода жидкость в организме человека") имело широкое распространение вплоть до начала XVIII в.[2].

Перейдя в европейские языки, слово *юмор* широко употреблялось в средние века и в эпоху Возрождения в значении „жидкость в теле человека" (иногда и в теле животного и даже в стволе растения). В „Божественной комедии" Данте оно встречается во всех этих осмыслениях. В тридцатой песне „Ада", сообщая, каким мучениям подвергались в аду лжецы и клеветники, Данте подчеркивал, что их тела были безобразно раздуты, так как *жидкость* (*umor*) не могла свободно циркулировать

---

[1] См.: М. Г. Ярошевский. История психологии. М., 1966, стр. 80—85.

[2] См.: A. Wolf. A History of Science, Technology and Philosophy in the 16 and 17 Centuries. London, 2 ed., 1950, стр. 427—429.

в их организме: водянка порождала у них застой жидкости (umor).

В конце XIV столетия о *юморе (humour)* как о причине здоровья или нездоровья человека писал Чосер в своих „Кентерберийских рассказах" (А, 421). Несколько позднее, в конце XV и в начале XVI в., в Италии была создана даже специальная Академия, в задачу которой входило изучение жидкостей (umori) — источника здоровья, поведения и настроения людей. Академия эта называлась „Академией мокрых" (Accademia degli umidi). Вера в чудодейственную силу *юморов* (жидкостей) заходила так далеко, что все члены упомянутой Академии обязаны были получать имена, прямо или косвенно связанные с этим понятием. Поэт Антон Франческо Граццини при своем вступлении в „Академию мокрых" стал именоваться *Lasca* („плотва") (особая порода рыбы, ассоциация с „водой", „жидкостью"). В истории итальянской литературы этот поэт так и известен под именем *Ласки*[1].

Люди той эпохи были убеждены, что здоровье человека определяет не только его поведение, но и его характер, его „господствующую страсть". В связи с этим и слово *юмор* стало истолковываться как „поведение", „нрав", „характер". Но *нрав* — это одновременно и *причуда.* Круг значений *юмора* заметно расширяется в европейских языках XVI—XVII вв. В процессе подобного расширения важную роль сыграла „теория юморов" английского драматурга, друга и современника Шекспира Бена Джонсона (1573—1637).

Любопытны уже названия таких комедий Бена Джонсона, как „У всякого своя причуда" (нрав? „Every man in his *humour*", 1598), или „Каждый без своей причуды" (нрава? „Every man out of his *humour*", 1599), или, по-видимому, „Все без причуд". В этой второй пьесе Джонсон писал (пер. М. Заблудовского):

„В теле человека
Желчь, флегма, меланхолия и кровь,
Ничем не сдержанные, беспрестанно
Текут в свое русло, и их за это

---

[1] См.: А. Гаспари. История итальянской литературы, пер. К. Бальмонта, т. 2. М., 1897, стр. 473.

Назвали *humours*. Если так, мы можем
Метафорически то слово применить
И к общему *расположенью духа:*
Когда причудливое свойство, странность
Настолько овладеет человеком,
Что... по одному пути
Влечет все помыслы его и чувства,
То правильно назвать нам это — *humour*"[1].

В этих строках поэт сам раскрывает перипетии семантического движения слова. От *жидкости* („желчи") метафорически к *расположению духа,* а от него к *свойству, нраву,* который в известных случаях может стать *странным нравом* или просто увлечь все помыслы человека, направить их в то или иное русло. И все это называется *юмором (humour).* Литературоведа заинтересует теория юмора Бена Джонсона как теория „господствующей страсти". С лингвистической же позиции важно общее направление смыслового развития самого слова *юмор.* На рубеже XVII столетия его семантический диапазон оказался весьма широким: от „жидкости" и „желчи" до „нрава", „характера" с только что отмеченными промежуточными смысловыми звеньями[2]. Весьма интересно, что отдельные современники отмечали полисемию существительного *юмор* (дальновидные замечания Бена Джонсона о возможности метафорических осмыслений *юмора*).

Столь же широкая гамма значений *юмора (humour)* звучит и в произведениях Шекспира[3]. Наряду с „влагой" и „жидкостью" анализируемое слово не менее часто встречается здесь и в значении „настроение", иногда — „особое настроение", „каприз", „причуда" (Schmidt, Shakespeare-Lexicon, I, 561—562). Уже круг осмыслений *юмора* в испанском языке этой же эпохи. У Сервантеса, как мы уже знаем, *юмор* (помимо

---

[1] См.: «История английской литературы», т. 1., вып. 2. М., 1945, стр. 84—85.

[2] В 1689 г. Джон Локк писал о спорах естествоиспытателей вокруг слова *юмор* в значении «жидкость» (Дж. Локк. Опыт о человеческом разуме, русск. пер. М., 1898, стр. 482—483).

[3] Как и в самом английском языке его времени: «A New English Dictionary on Historical Principles», т. 5. Oxford, 1933, стр. 452—453.

„влаги") понимается и как „настроение". Можно утверждать, что *влага* („жидкость"), с одной стороны, *настроение* (в разных оттенках), с другой, образовали две семантически наиболее отдаленные точки значений в смысловой структуре *юмора* в XVI—XVII столетиях. Несходства же между языками выявлялись лишь в количестве промежуточных оттенков между отмеченными двумя полюсами. Направление же семантического развития *юмора* для большинства европейских языков того времени было единым — от „влаги" и „жидкости" к „нраву" и „настроению".

Новый этап в смысловом движении *humor* наступает в XVIII в. В 1709 г. английский философ и моралист А. Шефтсбери (1671—1713) публикует книгу „Опыт свободного выражения остроумия и юмора" („Essay on the freedom of wit and *humour"),* в которой *юмор* (humour) настойчиво связывается с особого рода „веселым настроением". Это уже не просто настроение, как было раньше, а „веселое настроение". Больше того, речь стала идти об „особом взгляде" на окружающую действительность. Семантика *юмора* впервые вступает на стезю „веселого настроения". В XVIII столетии это новое значение воспринимается не как общеевропейское, известное многим языкам, а как специально „английское значение юмора".

Вот некоторые доказательства. В 1754 г. Лессинг писал, что *humour* — это по преимуществу английское понятие и английское слово. „Без знания английского языка, английских нравов и английского юмора (des engischen *Humor*) трудно по-настоящему приобщиться к произведениям такого писателя, как Шекспир"[1]. Через год, незадолго до своей смерти, об этом говорил и Монтескье: „*Юмор* — английское слово", его трудно перевести на французский язык, „это нечто забавное и приятное"[2].

На протяжении всего XVIII столетия у немецких и французских писателей слово *юмор* чаще всего употреб-

---

[1] P. Ganz. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz (1640—1815). Berlin, 1957, стр. 99—100.

[2] Ch. Montesquieu. Pensées et fragments inédits. Bordeaux, 1901, т. II, стр. 8. Монтескье употребляет здесь прилагательное *plaisant,* которое в его время часто означало не только «забавный», но и «приятный».

ляется для обозначения „особой манеры письма (с чувством усмешки)", свойственной английским авторам. Так понимали *юмор*, в частности, Лессинг и Гердер[1]. Гораздо позднее, уже в XIX в., заговорили не только об английском *юморе*, но и об английских *юмористах* (*humorists*). Особую известность получила книга Теккерея, впервые изданная в 1853 г., об английских юмористах XVIII в.[2].

Но если *юмор* (*humour*) — это лишь английское понятие и английское слово, то как же его выразить на других языках? Многие немецкие авторы второй половины XVIII столетия, в том числе Лессинг и Гердер, переводили *юмор* с помощью немецкого *Laune* („настроение", „причуда")[3]. Некоторые писатели сетовали на то, что по причине многозначности самого английского *humour* его почти невозможно передать по-немецки[4]. С теми же жалобами выступали и французские авторы. Один из них в 1775 г. заявлял: „Английское слово *humour* объяснить по-французски трудно—оно заключает в себе тройную идею (la triple idée) живой, веселой и естественной шутки"[5]. В европейских литературах XVIII столетия существительное *юмор* стало рассматриваться как специфически „английское слово" с разнообразными, трудно переводимыми на другие языки значениями. Но при этом слово все прочнее и прочнее стало ассоциироваться не с *настроением вообще*, как в предшествующие эпохи, а с *особым настроением*, вызывающим „шутку", „усмешку".

Семантическое движение *юмора* к этому времени начало ускоряться. Попытку новой его интерпретации сделали романтики и писатели, формально не разделявшие принципов романтизма, но жившие в эпоху его расцвета. К ним в первую очередь относится И. Рихтер, известный под псевдонимом Жана Поля (1763—1825).

---

[1] См.: P. Ganz. Цит. соч., стр. 100.

[2] См.: W. Thackeray. The English Humorists of the Eighteenth Century. London, 1924 (гл. о Свифте, Стерне, Фильдинге, Смоллетте и других писателях).

[3] См.: F. Seiler. Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts. Halle, т. III, 1924, стр. 234.

[4] См.: W. Feldmann. Fremdwörter und Verdeutschungen des 18 Jahrhunderts. «Zeitschrift für deutsche Wortforschung», 1907 стр. 74.

[5] «Journal Étranger». Paris, 1755, стр. 315.

Он был первым европейским теоретиком *юмора* в его новом значении. Свои взгляды Жан Поль Рихтер изложил в „Подготовительной школе эстетики", впервые опубликованной в 1804 г. Для Рихтера *юмор* (humor) — это не „настроение вообще", а „особое настроение", определяемое отношением человека к окружающему его миру. Автор выделяет три главных признака *юмора:* 1) всеобщность (направленность не на один изолированный объект, а обобщенность), 2) субъективность (выбор объекта зависит от воли говорящего или пишущего), 3) примирительность (подвергая осмеянию избранный объект, „смеющийся" стремится смягчить свое же осмеяние; отсюда гуманность *юмора*)[1]. Вместе с тем Рихтер хотел доказать, что *юмор* — это особое мировоззрение.

Хотя последнее заключение писателя оказалось преждевременным и необоснованным (вся последующая история *юмора* это показала), Рихтеру все же удалось наметить новые черты *юмора,* которые позднее, в XIX—XX столетиях, стали прочно с ним ассоциироваться. К таким новым чертам *юмора* относятся: неразрывная связь с „усмешкой", с „иронией", смягченной однако „теплым отношением" к объекту, стремление к обобщенности и даже известная субъективность. Во всяком случае, после „Подготовительной школы..." Рихтера в самой семантике слова *юмор* происходит трансформация: от значения „настроение вообще" к значению „особое настроение", тесными узами скрепленное с представлением об „усмешке" и „иронии". В этом плане и трактат Рихтера, и вся его деятельность писателя оставили глубокий след в истории понятия и слова *юмор.*

Рихтер сумел сделать и другое: он придал *юмору* о б щ е е з н а ч е н и е. Если во второй половине XVIII в. *юмор* соотносился с „английским юмором", с нравами и обычаями английского общества, то теперь *юмор* вышел на общеевропейскую дорогу и стал употребляться в разных европейских языках, обычно уже без оговорок о том, что это специфически английское слово, непереводимое и не вполне ясное.

Как же следует понимать влияние Жана Поля Рих-

---

[1] См.: Jean P a u l. Vorschule der Aesthetik. Berlin, 1804 (раздел *Humor*) См. также: Н. Н. С р е т е н с к и й. Историческое введение в поэтику комического. Ростов-на-Дону. 1926, стр. 3—6.

тера на судьбу самого слова *юмор?* Ведь его „Подготовительная школа эстетики" была малодоступной книгой, трудно и не всегда ясно изложенной. Книгу эту читали немногие. И все же влияние Жана Поля несомненно. Все дело в том, что в начале XIX столетия возникла потребность в новом истолковании *юмора.* Романтикам недоставало соответствующего слова, которое бы выражало особое настроение, окрашенное тонами особой усмешки. Об этом писали сами романтики. В 1829 г. Людвиг Тик заметил: „Слово *humour* случайно (?—*Р. Б.*) возникло около 1600 года у англичан, и теперь мы не можем без него обойтись... Такие немецкие образования, как *Laune, Geist* и *Witz,* его совсем не заменяют"[1]. В разных языках от слова *humor* начали формироваться производные образования, в том числе такие, как *юморизм, юморист* и др. Итальянец Пьетро Джордани в 1817 г. писал: „*Umorismo* — это особого рода восприятие мира, особого рода темперамент, который способен создавать прекрасное"[2].

Рихтер только подтолкнул слово *юмор* на тот путь, который исторически был уже подготовлен. В конце века Просвещения существительное *юмор* в большинстве европейских языков стало приобретать значение „особого настроения" наряду с более нейтральным „настроение вообще". Вместе с тем первое начало все более настойчиво ассоциироваться с „доброй усмешкой". О *юморе* — „жидкости" постепенно забывали.

3 Но стоило только *юмору* вступить в широкий круг понятий о „смешном и комическом", как это слово должно было встретиться с разнообразными синонимами, и прежде всего с *иронией.*

Философское и эстетическое обоснование *ирония* получила уже у Платона. Как пишет А. Ф. Лосев в своем отличном очерке об *иронии,* в античной эстетике она характеризовалась, во-первых, тем, что выступала как средство, „оперирующее такими выразительными приемами, которые противоположны выражаемой идее. Выражающая форма противоположна выражаемой идее.

[1] L. Tieck. Schriften. Berlin, 1841, т. XI, стр. 85.
[2] P. Belleza. Humor. Milano, 1901, стр. 32.

Во-вторых, противоположность никогда не оставалась пустой и бесцельной. Она всегда имела определенную цель... В-третьих, положительная целевая установка *иронии* (жизненная, моральная, человеческая, но никак не чисто эстетическая) не мешала *иронии* быть в античном сознании и чем-то игровым... В-четвертых... вся античность понимала *иронию* как сократовскую иронию..."[1]

Подобная *ирония* не могла пользоваться особой популярностью в средние века, с их принципом аскетического отношения к жизни. Даже эпоха Возрождения, увлеченная новыми географическими и научными открытиями, сравнительно мало обращала внимания на *иронию*. „Лишь в XVII веке, когда вместе с кризисом гуманизма в эстетическое сознание бурно врывается ощущение дисгармонии мира, его разрушительных противоречий и ассиметрии, термин *ирония* вновь появляется в эстетической лексике. Характерно, что именно в это время возникает и целый ряд трактатов, посвященных проблеме остроумия"[2].

Необходимо отметить одну общую особенность самого слова *ирония* — его семантическую устойчивость на протяжении веков. Уже с древнейших времен *ирония* могла быть и формой выражения мысли, и эстетической категорией. Это же назначение она сохраняет и в наше время. *Ирония* — способ передачи мысли, при котором форма противоположна передаваемой идее („Откуда, *умная,* бредешь ты голова?"). Так в общих чертах понимали *иронию* Платон и Аристотель, так ее истолковывали в XVII в., так у нас раскрывал ее значение Ломоносов[3], так ее определяют и современные общие и литературные энциклопедии разных стран[4].

---

[1] А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, стр. 338—339.

[2] Там же, 1965, стр. 340.

[3] «Ирония есть, когда чрез то, что сказываем, противное разумеем» (М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 256).

[4] См., например, «Краткую литературную энциклопедию», т. 3. М., «Советская энциклопедия», 1966, стр. 179—181. Об этом же гораздо раньше см. у А. А. Потебни: «Из записок по теории словесности» (Харьков, 1905, стр. 381). Из новой литературы: H. Morier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1961, стр. 217—219.

Разумеется, менялись акценты, менялось истолкование дополнительных признаков *иронии,* не была одинаковой и степень распространения самого слова в те или иные эпохи, наконец, и это особенно важно, эволюционировала интерпретация содержательного назначения *иронии,* и все же общеязыковая семантика *иронии* в целом оставалась неизменной.

Конечно, семантические обертоны, сопровождающие смысл такого слова, как *ирония,* очень существенны и их нельзя сбрасывать со счетов. Так, у европейских романтиков начала прошлого столетия элементы игры при истолковании *иронии (ирония* — „игра в противоположности") имели гораздо больший удельный вес, чем у писателей-реалистов второй половины века или нашего времени (здесь обычно акцентируется содержательная сторона несовпадения формы и содержания в самом процессе выражения иронии). И это понятно, если вспомнить, какую роль в романтической поэтике играли всевозможные противопоставления, гиперболы, контрасты, черный и белый цвет (часто без „промежуточных" оттенков) и т. д.

И все же, несмотря на подобные исторические и идеологические расхождения, общеязыковая семантика *иронии* проявляла большую устойчивость во времени и в „пространстве".

Таким образом, история слова *ирония* во многом отлична от истории слова *юмор.* Первое получило современное значение уже в античную эпоху, второе — лишь в конце XVIII и у истоков XIX столетия. Поэтому до начала прошлого века *ирония* и *юмор* развивались совершенно независимо друг от друга (у них не было точек семантического соприкосновения), и только в минувшем столетии они встретились и как бы встали рядом. Этот процесс произошел во всех европейских языках, в том числе и в русском.

Как и в других языках, *ирония* в русском значительно старше *юмора.* Хотя отдельные случаи употребления слова *юмор* известны в XVIII в. (в написании *гумор*), оно получило у нас распространение в 40-е годы прошлого столетия[1]. В 1836 г. в повести „Нос" (гл. 3)

[1] См.: Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка (30—90-е годы XIX века). М., 1965,

Н. В. Гоголь писал: „Майора Ковалева видели вечно в хорошем *юморе,* улыбающегося, преследующего решительно всех хорошеньких дам". Здесь *юмор* сохраняет еще нейтральное значение *настроение,* до сих пор хорошо сохранившееся в некоторых других славянских языках, например в украинском, где *гумор* не только *юмор* в новом смысле, но и *настроение* (ср.: *в гуморі* — „в настроении", *не в гуморі* — „в плохом настроении") и т. д.[1] Уже в 40-е годы *юмор* в русском языке специализируется семантически. Академический словарь 1847 г. определяет: „*юмор* — привлекательная странность ума или нрава; умная, тонкая, сатирическая веселость". Соответственно, „*юморист* — умный шутник, веселый забавник".

Как показывают материалы, собранные в только что цитированной книге Ю. С. Сорокина, в русской журналистике 30-х годов минувшего века *юмор* иногда называли „английским словом". Затем прилагательное „английский" добавлять перестали. На протяжении примерно двадцати лет (30-е — начало 50-х годов) слово *юмор* употреблялось и в общем значении „настроение" и в более специальном — „сатирическая веселость" („сатирическая усмешка"). Аналогичный широкий смысловой диапазон развивается и у производных образований, в частности у существительного *юморист.* В 40-х годах В. Г. Белинский утверждал: „Теперь все стараются писать верно натуре, все сделались *юмористами*"[2]. Так называли в ту эпоху и человека, стремящегося познать „законы природы (натуры)", и „веселого забавника" (по данным словаря 1847 г. и соответственно двум значениям *юмора*).

К концу 50-х годов картина меняется. *Юмор* (resp. и *юморист*) лишается общего значения „настроение" и специализируется в значении „умная (тонкая) веселость, усмешка" (обычно добрая). Вместе с тем учащаются случаи эстетического осмысления слова. Характерна в этом отношении статья Д. И. Писарева „Цветы не-

---

стр. 128—129. В XVIII в. — *гумор:* «Нарышкин добро многим делал без резону, но по бизарии своего *гумору*», т. е. по странности своего характера (Н. А. Смирнов. Западное влияние..., стр. 98).

[1] Украинско-русский словарь, т. 1. Киев, 1953, стр. 373.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., 1955, стр. 567.

винного *юмора*", написанная в 1864 г. и посвященная анализу сочинений Щедрина. Слово *юмор* становится достоянием и литературного языка и эстетики.

Примерно за двадцать лет, которые потребовались для ассимиляции существительного *юмор* в русском языке, оно прошло семантический путь развития, напоминающий путь движения этого слова в европейских языках. Но там ему понадобилось для этого примерно три столетия (XVI—XVIII). Как бы воспользовавшись предшествующим опытом, *юмор* в русском языке прошел примерно тем же маршрутом, но гораздо быстрее, гораздо интенсивнее. Вместе с тем конечные точки подобного маршрута оказались в русском языке короче, чем в некоторых европейских языках. Различие определялось эпохой распространения слова. В русском оно рано утратило нейтральное значение „настроение вообще", которое в некоторых западных языках в течение долгого времени соединяло *юмор* — „жидкость" и *юмор* — „настроение, вызывающее добрую усмешку". Поэтому *юмор* — „жидкость" (обычно *гумор*) и *юмор* — „сатирическая веселость" в русском рано распались, образовав омонимы. Непрочность промежуточного смыслового звена („настроение вообще") ускорило процесс образования омонимов[1].

Ассоциация *юмора* с „усмешкой" и „веселостью" привела к его встрече со словом *ирония* во всех европейских языках. Произошло это примерно в 1790—1830 гг. с небольшими колебаниями во времени в ту или другую

---

[1] В наше время в физиологии и медицине чаще употребляется не существительное *гумор*, а прилагательное *гуморальный* — «относящийся к крови и лимфе человеческого (животного) организма». Ср., в частности: «Лаборатория по изучению нервных и *гуморальных* регуляций» при Академии наук СССР. Следует строго различать возможное терминологическое значение *humor* в медицине и физиологии от различных импрессионистических толкований этого слова и его производных в тех или иных модных и обычно недолговечных концепциях, созданных ad hoc. В 20-х годах некоторой популярностью пользовалась доктрина известного итальянского писателя Луиджи Пиранделло, согласно которой человек зависит не от социальной среды, а почти исключительно от своего темперамента, будто бы вызванного действием *гуморов*. Теория эта получила название *юморизма*, или *уморизма* (производное от итал. *umor*). Об этом: И. П. Володина. У истоков юморизма Луиджи Пиранделло. «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1968, № 4, стр. 336—346.

сторону в зависимости от местных условий, от того или иного отдельного языка.

Вопрос о синонимичности *юмора* и *иронии*, однако, очень труден. Полисемия первого из этих двух слов настолько широка, что осложняет их синонимизацию. И все же с того исторического периода, когда *юмор* стал функционировать не только как слово с общелитературными значениями, но и как термин эстетики и поэтики, такая синонимизация сделалась теоретически возможной.

4 По мере того как *юмор* превращался в термин эстетики и поэтики (одновременно сохраняя общелитературные значения), ускорилось и его сближение с *иронией*. Процесс этот начался с эпохи Жана Поля Рихтера и усилился в 20-е годы прошлого столетия.

В своих „Лекциях по эстетике" Гегель подчеркивал, что *юмор* нельзя отождествлять с плоскими шутками. Он предполагает глубокое чувство. При этом Гегель имел в виду различные случаи проявления *юмора* в литературе[1]. С этого времени (20-е годы XIX в.) *юмор* в жизни и *юмор* в литературе стали более или менее последовательно различаться. На основе первого продолжали развиваться общелитературные значения самого слова *юмор*, на основе второго — его терминологическое значение в эстетике. Традиция подобного разграничения стала достаточно прочной.

„Под *юмором* в литературе, — разъяснял А. В. Луначарский, — разумеется такой подход к жизни, при котором читатель смеется, но смеется ласково, добродушно"[2]. Здесь следует обратить внимание на „юмор в литературе". Хотя такой *юмор* точно так же передает отношение к жизни, как и *юмор* „в жизни", но только первый вид юмора стал выступать как фактор эстетики и поэтики: речь идет не о „подходе к жизни вообще", а о „подходе к жизни в литературе". Так, наконец, оформилось различие между терминологическим и нетерминологическими значениями слова *юмор*. Контуры подобной

---

[1] См.: Гегель. Соч., т. 12. М., 1938, стр. 304.

[2] А. В. Луначарский. Собр. соч.. в 8-ми т., т. 4. М., 1964, стр. 301.

дифференциации были намечены в конце XVIII и в начале XIX в. и углублялись позднее, на протяжении всего минувшего столетия[1].

Возникает общий лингвистический вопрос. Сколько слов содержится в самом названии *юмор?* Разъясним вопрос применительно к разным европейским языкам.

Юмор (*humor*) — „влага", *юмор* — „настроение", *юмор* — „усмешка", *юмор* — термин эстетики. Что это: одно слово или четыре слова? Для современного русского литературного языка такой проблемы не существует, так как различные значения *юмора* органически между собой связаны. Можно допустить лишь отделение терминологического смысла слова в эстетике от всех остальных его осмыслений. Чисто семасиологическая преемственность в нашем языке прозрачна: *юмор* — „усмешка" (либо „настроение, проникнутое усмешкой") и *юмор* — „термин эстетики и поэтики", в целом в том же значении, но с проекцией в литературное произведение (и шире — в произведение искусства вообще). *Юмор* — „настроение" теперь не сохранилось. Выпадение этого семантического звена сблизило остальные значения слова[2].

Несколько иная картина в отдельных славянских языках, в частности в украинском. Здесь, как уже отмечалось, *гумор* до сих пор сохраняет и общее значение „настроение" (наряду с другими). Третье решение вопроса дает французский язык, где возникли два морфогически разных слова: *humeur* и *humour*. Первое из них, как более старое, соответственно удержало и старые значения: „влага" („жидкость") и „настроение" (первоначально: „настроение, вызываемое действием жидкости"). Второе, как более новое, заимствованное из английского в XVIII в., приобрело значение „усмешка" и одновременно стало термином эстетики, как и в других языках. В этом случае наличие двух разных слов здесь

---

[1] В наше время наблюдается стремление расширить «художественную семантику» *юмора*, передвинуть ее в центр всех значений слова: «В *юморе* смех сочетается с симпатией к тому, на что он направляется» (С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946. стр. 493).

[2] А. И. Герцен в 1869 г. писал Н. П. Огареву: «Лиза — ест, спит и в самом веселом *уморе*. Вот и все» (Собр. соч., в 30-ти т., т. 30, стр. 143). Чтобы восстановить *юмор* в общем значении «настроение», уже тогда требовалась особая форма слова.

не подлежит сомнению, прежде всего по чисто морфологической причине.

В большинстве же других европейских языков картина такая же, как и в современном русском литературном языке: в каждом из них имеется обычно одна форма слова. Вопрос заключается лишь в том, можно ли говорить об омонимии подобных форм в их разных значениях, а следовательно, и о разных словах, или для этого нет оснований. Решить такой вопрос нелегко и здесь необходимо помнить о синхронном и диахронном его аспектах.

Если учесть, что и для английского *humour*, и для немецкого *humor* значение „влага" („жидкость") теперь стало уже архаичным, то в синхронной плоскости этих языков следует различать следующие основные значения: „настроение" (с видовой разновидностью „настроение, проникнутое усмешкой") и „термин эстетики" в ранее отмеченном осмыслении. Об омонимичности можно говорить лишь по отношению к терминологическому значению: в тенденции терминирование одного из значений любого полисемантичного слова ведет к образованию омонима. Что же касается соотношения родового („настроение вообще") и видового („настроение, проникнутое усмешкой"), то это типичные для семантической структуры слова связи, которые повторяются во многих сотнях других слов, сохраняющих оба отмеченных аспекта (и родовой и видовой) [1].

Различие между большинством европейских языков обнаруживается здесь в том, что в одних случаях „настроение вообще" (родовое) сохраняется более отчетливо, чем в других, где оно все более и более угасает под воздействием видового осмысления — „настроение, проникнутое усмешкой". Общим остается лишь т е н д е н ц и я к т е р м и н о в а н и ю одного из значений *юмора* в эстетике и поэтике [2].

---

[1] См. об этом, например: S. U l l m a n n. Semantic Universals. В сб.: «Universals of Language» edited by J. Greenberg. Cambridge, 1963, стр. 172—207.

[2] Различные осмысления *юмора* возможны, разумеется, и в пределах его терминологического значения. Но это уже особый вопрос, далеко выходящий за рамки настоящей работы. В свое время в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (т. 81, 1904, стр. 373) А. Горнфельд писал: «Различают три вида *юмо-*

Отметим еще один семасиологический оттенок, возникающий при сравнительно-историческом изучении слова *юмор*. Видовая реализация родового значения „настроение вообще" может совершаться и по другим каналам. В одних языках подобное общее значение в речи означает чаще всего „хорошее настроение", в других языках—чаще всего „плохое настроение". Так, например, во французском *humeur*—преимущественно „плохое настроение" (dans un mouvement d'*humeur*—„в порыве плохого настроения", „в порыве гнева"), в украинском и польском—преимущественно „хорошее настроение" (укр. *в гумари* — „в хорошем настроении"). Все это свидетельствует, что в сравнительно-сопоставительном плане переход от родового к видовым осмыслениям семантики слова оказывается очень тонким и многообразным. Он же придает особый, порой неповторимый оттенок слову в каждом языке, несмотря на то что само это слово проявляет тенденцию стать интернациональным лексическим образованием.

По сравнению с *иронией* слово *юмор* оказалось семантически гораздо сложнее. Смысловое взаимодействие между ними стало возможным лишь тогда, когда начался процесс терминирования одного из значений *юмора*. В современных языках контакты между анализируемыми словами возможны и за пределами их терминологических осмыслений, но исторически картина была иной: *юмор*—„жидкость" до определенной эпохи не имел никаких соприкосновений с *иронией*.

Синхронный аспект этих двух слов теперь далек от их исторического прошлого, но вместе с тем диахронные наращения значений дают возможность разобраться в их сравнительной семантике в разных современных языках. Потухшее значение в одном языке предстает как живое и актуальное в другом или других языках. Диахрония настойчиво напоминает о себе при сравнительном изучении синхронных значений.

ра — юмор настроения, юмор изображения, юмор характера. Выделяют также три его степени: 1) юмор положительный, 2) юмор отрицательный (сатирический) и 3) юмор примирительный, преодолевший голое отрицание, иронический». Иная классификация типов *юмора* была предложена еще в конце прошлого века в исследовании: Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg, 1898, стр. 242—249.

Глава седьмая

ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО

(драма, комедия, трагедия)

История слов *драма, комедия, трагедия* изучена все еще недостаточно. И здесь возникает вопрос, аналогичный тому, с которым уже неоднократно приходилось иметь дело при анализе других слов. Он может быть сформулирован так: что предшествует чему, понятия ли словам, или слова понятиям? Вопрос вызван тем, что исследователи пишут о *драме* Шекспира, хотя сам Шекспир и его современники никогда не употребляли этого слова. Не в менее трудном положении оказываются и историки испанской *драмы* так называемого „золотого века" (1500—1680): слово *драма* проникает в испанский язык только в XVIII столетии. Говорят о средневековой *драме*, но европейские языки того времени не знали этого слова. Поэтому и возникает только что сформулированный вопрос: могло ли существовать понятие *драмы* в разные эпохи, когда само слово *драма* еще не употреблялось? Положительный ответ на этот вопрос (понятие, позднее закрепившееся за словом *драма*, могло до известного периода передаваться другими словами или словосочетаниями) требует доказательств.

1 В более общем виде проблема вызывает ряд других вопросов. В каких взаимоотношениях понятия о *драме, комедии* и *трагедии* находятся с соответствующими им словами? Как менялись подобные взаимоотношения во времени и в „пространстве"? Какие контакты устанавливаются между современными терминологическими значениями *драмы, комедии* и *трагедии* и их пере-

носными (нетерминологическими) осмыслениями? На самых разнообразных языках говорят об этих словах как о жанрах театральной литературы, и еще чаще *драма, комедия* и *трагедия* употребляются в повседневном разговорном обиходе. Забегая несколько вперед, отметим, что широкие нетерминологические осмысления всех трех слов в целом возникли позднее их же терминологических значений.

Прежде чем попытаться осветить перечисленные вопросы, обратим внимание еще на один общий аспект затронутой проблемы.

В свое время Г. В. Плеханов в ярко написанном этюде „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии" утверждал, что „если трагедия не изменилась как форма, то она претерпела существенное изменение в смысле содержания"[1]. Исследователю казалось, что форма французской *трагедии* эпохи Просвещения ничем не отличалась от формы *трагедии* Корнеля и Расина. Но это не совсем так. XVII век вовсе не знал термина *драма*. Поэтому, когда в следующем веке он все же возник, то старое противопоставление *комедия—трагедия* осложнилось. Эпоха Просвещения стала оперировать уже не двумя основными сценическими терминами *(комедия—трагедия)*, а тремя *(драма — комедия — трагедия)*. Возникновение нового термина *(драма)* не могло не повлиять не только на содержание старых двух терминов *(комедия — трагедия)*, но и на формальные принципы разграничения между ними. *Комедия* и *трагедия*, передав известные части своих значений *драме*, сами изменились не только семантически, но и формально. Возникла новая дифференциация сценических терминов.

Плеханов был прав, показав новое содержание французской трагедии накануне революции 1789—1793 гг. Но, не посчитавшись с определенными терминами эпохи, автор не обнаружил и новых принципов разграничения сценических понятий в эпоху Просвещения по сравнению с „веком Людовика XIV". Поэтому Плеханов утверждал, что XVIII столетие влило лишь революционное содержание „в старые литературные мехи". Между

---

[1] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 175.

тем „литературные мехи" накануне 1789—1793 гг. были уже не старыми. Рождение нового термина (*драма*) изменило само соотношение между всеми терминами данного ряда и затронуло не только их содержание, но и их форму.

Учет „ключевых слов" (в данном случае лишь некоторых из них) определенной эпохи способен изменить наши представления не только о самих этих словах, но и о понятиях, тесно с ними связанных.

Временно отвлечемся от исторических условий возникновения термина *драма* и обратим внимание на его типологические признаки в современных европейских языках. В русском, например, *драма* обычно толкуется как родовое понятие (литературное произведение, предназначенное для исполнения на сцене), по отношению к которому *комедия, трагедия, мелодрама, водевиль, фарс* и т. д. выступают как наименования видовых понятий [1]. В общих чертах аналогичное соотношение наблюдается и в других европейских языках. Оно сложилось во второй половине XVIII и в первые десятилетия XIX столетия (с хронологическими колебаниями в зависимости от той или иной национальной культуры).

У нас уже Белинский определил родовой характер *драмы*. „Словом *драма*,—писал он, — выражают общее родовое понятие произведений целого отдела поэзии" [2]. И в другом сочинении: „Есть еще особый вид драматической поэзии, занимающей середину между трагедиею и комедиею: это то, что называется собственно *драмою*" [3]. Любопытно, что к подобному истолкованию *драмы* близки и современные толковые словари русского языка: „Литературно-театральное произведение серьезного, но не героического содержания (в отличие от трагедии и комедии)" [4]. Подобная триада (*драма, трагедия, комедия*), сложившаяся, как будет ясно дальше, лишь в

---

[1] См., например: «Краткая литературная энциклопедия», т. 3. М., 1966, стр. 377.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 54.

[3] Там же, т. VI, стр. 113. В первом примере слово *драма* дается у Белинского в кавычках, во втором — без кавычек (статья написана позднее).

[4] Словарь современного русского литературного языка, т. 3. М., 1954, стр. 1087 (аналогичное толкование и в Словаре под ред. Д. Н. Ушакова).

определенную эпоху, приобрела к середине прошлого века почти универсальное признание. Словари разных языков это подтверждают. Вместе с тем уже к концу XIX века слово *драма* начало исчезать с обложек литературных произведений, предназначенных для сцены. У него оказалось немало конкурентов, и прежде всего слово *пьеса*. Такая картина теперь наблюдается не только в русском, но и в английском, французском, немецком и других европейских языках.

Но стоило только слову *драма* почти в буквальном смысле „сойти со сцены", как стали учащаться и усиливаться его нетерминологические значения. Возникли новые семантические проблемы. Став преимущественно сценическим словом в 1750—1840 гг., *драма* к концу прошлого века почти расстается со сценой. В ряду *драма — комедия — трагедия* вновь происходят изменения.

2 Но оставим пока слово *драма* и обратимся к его ближайшим конкурентам и „сподвижникам" — к словам *комедия* и *трагедия*[1].

Учение Платона и Аристотеля о *трагедии* неразрывно связано с их общеэстетическими представлениями о трагическом. *Эпос* обычно тоже окрашивался трагическими тонами. Поэтому *трагедия* сопоставлялась с *эпосом*. „Трагедия, — писал Аристотель, — старается, насколько возможно, вместить свое действие вокруг одного дня и лишь немного выйти из его границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии"[2]. При таком сближении и смешении *трагедии* и *трагического* границы первого жанра становились зыбкими и неопределенными. *Трагедия* почти отождествлялась с гораздо более широким и гораздо менее специальным понятием — с понятием о *трагическом* (вообще).

Правда, античность знала попытки разграничить *трагедию* и *комедию*. Но чаще всего опыты подобного разграничения проводились не в рамках „сценических

---

[1] У Аристотеля *драма* толкуется еще в чисто этимологическом плане («действие») и не имеет сколько-нибудь специального значения. См.: Аристотель. Об искусстве поэзии, пер. В. Аппельрота, под ред. Ф. Петровского. М., 1957, стр. 35.

[2] Там же, стр 40. См. также: G. Else. Aristotle's Poetics. London, 1957, стр. 219.

жанров", а по чисто социальным основаниям. Так, Плавт в прологе к своему „Амфитриону" поясняет, что автору нетрудно превратить *трагедию* в *трагикомедию* (*tragicocomoedia*). Для этого достаточно ввести раба, которому не полагается быть персонажем трагедии, где действуют цари и боги. Рабам же дозволительно появляться лишь в комедиях:

„Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
В комедию, стихи же оставлю прежние?
Хотите так? А, впрочем, глупо спрашивать!
Как будто сам не знаю! Я ведь бог на то!
Вам смешанную дам *трагикомедию.*
Сплошную дать комедию никак нельзя:
Цари и боги в действии участвуют" [1].

Границы литературного жанра оказывались в прямой зависимости от социального устройства общества. При этом оставался неясным вопрос о том, в какой мере должен меняться литературный жанр в связи с подобными социальными трансформациями.

Средние века не внесли ничего принципиально нового в разграничение сценических жанров. *Комедия* — представление более или менее веселое, *трагедия* — представление более или менее печальное. *Комедия* обычно основывалась на вымышленных событиях, *трагедия* — на фактах истории [2]. Данте писал: „Комедия есть вид поэтического повествования, отличный от всех прочих. Своею сущностью она отличается от трагедии тем, что трагедия в начале своем восхитительна и спокойна, тогда как в конце смрадна и ужасна... Комедия же начинается печально, а конец имеет счастливый... Трагедия и комедия отличаются друг от друга и стилем: в одном случае он приподнят и возвышен, в другом—сдержан и низок..." [3].

---

[1] Плавт. Избранные комедии, пер. А. Артюшкова. М., 1933, стр. 28. См. также: А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, стр. 61.

[2] См.: J. Springharm. A History of Literary Criticism in Renaissance. New York, 7ed., 1938, стр. 65.

[3] Данте Алигьери. Малые произведения, перевод И. Н. Голенищева-Кутузова. М., 1968, стр. 388. Первоначально главное произведение самого Данте называлось «Комедией» (эпитет «Боже-

История сценической литературы эпохи Возрождения развивалась под знаком разработки теории *комедии* и *трагедии*. Любопытно, что многие теоретические трактаты той эпохи, посвященные театру, уже в самих своих названиях выдвигали именно эти слова, тогда еще не ставшие терминами. То же наблюдается и позднее — в XVII и XVIII столетиях.

Вот лишь несколько примеров. В 1548 г. итальянский филолог Ф. Робортелло публикует на латинском языке трактат „О комедии" („De Comoedia"). Через несколько лет его соотечественник Дж. Чинтио выступает уже на итальянском языке с „Рассуждением о трагедии и комедии" (1554). В XVII в. француз Сен-Эвремон издает „О древней и современной трагедии" (1672), а позднее — „Об итальянской комедии" (1677) и „Об английской комедии" (1677). Англичанин Джорж Фаркуар известен „Рассуждением о комедии в связи с английской сценой" (1702), а философ Давид Юм — своим эссе „О трагедии" (1741). Сочинения о *комедии* и *трагедии* издавались в XVIII в. и в России, среди которых выделяются „Рассуждение о комедии вообще" Тредиаковского и опыты разграничения комического и трагического Сумарокова[1]. Теория сценических жанров на протяжении средних веков, эпохи Возрождения, XVII и отчасти XVIII столетия (до появления термина *драма*) разрабатывалась как теория прежде всего *комедии* и *трагедии*. Правда, некоторые сочинения уже в те времена посвящались „поэзии" и „поэтическому" вообще, хотя и сводились к трактовке отдельных жанров. По-видимому, все это было навеяно сочинением Аристотеля о поэзии, которое широко комментировалось на протяжении столетий. Сам же Аристотель уделял наибольшее внимание особенностям *трагедии* и отчасти *комедии*. „Поэзия"

ственная» возник позднее). Оноре де Бальзак, именуя серию своих романов «Человеческой комедией», напоминал о себе как о почитателе Данте. Впрочем, имеются разные гипотезы о возникновении этого заголовка у Бальзака: P. Citron. Du nouveau sur le titre de la Comédie humaine. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1959, LIX, стр. 91—93.

[1] Упомянутые здесь тексты напечатаны (с бо́льшими или меньшими сокращениями) в кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», под ред. С. Мокульского, т. 1, изд. 2. М., «Искусство», 1953; «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 2. М., «Искусство», 1964.

истолковывалась им как поэзия трагического и комического.

Какое же значение вкладывалось в слова *комедия* и *трагедия* в разные эпохи? Что мешало этим словам превратиться в определенные сценические термины, если *комическим* и *трагическим* интересовались на протяжении веков?

Процессу терминирования *трагедии* и *комедии* в античную эпоху препятствовало смешение *трагедии* и *трагического, комедии* и *комического.* В эпоху Возрождения положение меняется. Уже Данте заметно расширил границы *комедии.* Немного позднее слово *комедия* стало обозначать „всякое театральное представление". В Италии подобный семантический сдвиг *комедии* произошел в недрах так называемой commedia dell' arte. Она возникла в середине XVI столетия и просуществовала два столетия, до середины XVIII в. „Ее актеры, в отличие от всех других актеров, играли не по заученному авторскому тексту, а по сценарию, который они наполняли своей импровизацией"[1]. В результате даже тогда, когда спектакли исполнялись по трагическому сценарию, они нередко сопровождались буффонными масками. Грани между *комедией* и *трагедией* стирались, и слово *комедия*, которое употреблялось гораздо чаще, чем *трагедия,* стало обозначать „спектакль вообще", „представление вообще", „театр вообще" (всякий театр). Это новое понимание *комедии* оказало влияние не только на общую театральную продукцию тех времен, но и на многих последующих великих писателей, в том числе на Мольера и Гольдони.

Слово *комедия* становится обычным обозначением театрального представления (всякого представления) и в эпоху „золотого века" испанской литературы. Лопе де Вега, в частности, называл свои пьесы этим же словом (*comedias*). Его стихотворный трактат о театре так и именовался „Новое руководство к сочинению комедий" („Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", 1609)[2]. То же можно сказать и о других комедиографах эпохи.

---

[1] А. В. Дживелегов. Итальянская народная комедия. Commedia dell' arte, изд. 2. М., 1962, стр. 15.

[2] См. прижизненные издания пьес Лопе де Вега («Comedias». Madrid, 1620) и Сервантеса («Comedias». Madrid, 1615).

Разумеется, встречались и иные названия для пьес, но подобные наименования (за исключением *tragedia* и немногих других) впоследствии сделались архаичными и почти совсем вышли из употребления. Таковы *auto* — „короткая пьеса с библейским или аллегорическим содержанием", *loa* — „театральный пролог" и пр. В испанской литературе „золотого века" комедия стала обозначать „всякую пьесу для театра" (не только пьесу комическую).

Комедию отождествляли с *театром* и *театральным представлением* и во Франции. В „Словаре XVI века" приводятся многочисленные примеры подобного осмысления *комедии* писателями той эпохи. У Рабле встречается даже словосочетание *трагическая комедия* (tragique comédie), показывающее широкую амплитуду семантических валентностей самого слова *комедия*[1]. Если *комедия* — это прежде всего „всякая пьеса", то, разумеется, возможна и *трагическая комедия.*

В еще большей степени *комедия* для обозначения „пьесы вообще" и даже „театра вообще" выступает в следующем, XVII в. Поэтому, когда в 1680 г. Людовик XIV подписал декрет об организации французского театра, то сам *театр* стал называться „Французской комедией" (Comédie Française). За пять лет до этого, в 1675 г., критик и грамматист Буур напомнил читателям: „Слово *комедия* означает всякую театральную пьесу (toute pièce du theâtre), включая и такую, которая не заключает в себе ничего смешного"[2].

Несколько более сложное соотношение различных значений слова *комедия* сложилось в английском языке. По данным наиболее авторитетного Исторического словаря Мари, комедия хотя и имела несходные значения в разные эпохи, однако всегда ассоциировалась с понятием „хорошего конца", независимо от того, относился ли „хороший конец" к поэме, античной или современной пьесе и т. д.[3]. Сходного мнения придерживается и Шмит в своем „Словаре Шекспира" (стр. 218), утверждая, что

---

[1] См.: E. Huguet. Dictionnaire de la langue française. XVI[e] siècle, т. 2. Paris, стр. 357.

[2] Bouhours. Remarques nouvelles sur la langue françoise. Paris, 1675, стр. 69.

[3] Murray. т. 2. 1893, стр. 659. Ср. «The Oxford English Dictionary». Oxford. т. 2, 1933, стр. 658.

у английского писателя комедия всегда означала „веселую пьесу".

Внимательный анализ всех случаев употребления слова *комедия* в пьесах Шекспира, однако, показывает, что утверждение Шмита не вполне точно. Обратим внимание хотя бы на такой контекст. Третий акт „Гамлета". В знаменитом эпизоде в присутствии короля и королевы Гамлет предлагает актерам разыграть заранее подготовленную сцену отравления его отца. Сам Гамлет называет придуманное им же представление то *пьесой (play)*, то *комедией (comedy)*. Представленная сцена не только не заключает в себе „хорошего конца" или „веселого действия", но, напротив, кончается так же трагически, как и жизнь отца Гамлета. И все же Гамлет говорит о *пьесе* и о *комедии,* сближая значения обоих слов на нейтральной почве „пьесы вообще", „представления вообще"[1].

Обращаем внимание на подобные факты, чтобы показать направление общего движения семантики слова *комедия* в сторону „пьесы вообще" в XVI—XVIII вв. Различие между языками заключалось здесь лишь в степени „отрыва" *комедии* от понятия „пьеса со счастливым концом" или „пьеса с веселым действием". Во французском подобный „отрыв" был выражен резче, чем в английском, хотя тенденция в обоих языках, как и во многих других, оказалась общей.

Не остался в стороне от аналогичного осмысления слова *комедия* („пьеса вообще") и русский язык. Дальше этот вопрос будет рассмотрен специально. Здесь же заметим, что в 1821 г. Н. Остолопов в своем Словаре древней и новой поэзии, ориентированном на поэтическую традицию XVIII столетия, так определял *комедию:* „Комедия есть предложенное в действии подражание нравов, пороков, обыкновений, странностей, видимых между людьми"[2]. Хотя автор дальше разъяснял, что

[1] Любопытно, что М. Лозинский в своем переводе «Гамлета» заменил в этом эпизоде *комедию* на *спектакль:* в современном русском языке *комедия* уже более прямо связана с представлением об определенном театральном жанре (см.: В. Шекспир. Избр. произв. М., 1950, стр. 444). Впрочем, не исключена возможность, что *комедия* здесь фигурирует по принципу двойного плана: убийство отца Гамлета — это *трагедия,* но воспроизведение на подмостках действительно совершенного убийства — это *комедия.*

[2] Н. Остолопов. Цит. соч., ч. 2, стр. 45—47.

„отличительное свойство комедии заключается в искусстве смешить зрителей", все же общее определение *комедии* дано скорее в духе „пьесы вообще", чем в духе „пьесы с веселым действием". Недаром и Пушкин подчеркивал в 1830 г.: „Заметим, что *высокая комедия* не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко близко подходит к *трагедии*"[1]. Разумеется, определение *высокая* меняет акценты, но сама возможность подобного толкования *комедии* в ту эпоху не вызывает сомнений. Напомним, что свою трагедию „Борис Годунов" Пушкин в рукописи назвал „Комедией о царе Борисе и Гришке Отрепьеве".

Итак, на протяжении XVI—XVIII вв. (в некоторых странах и в первые десятилетия прошлого столетия) наблюдался процесс семантического движения слова *комедия* в сторону „пьесы вообще". В разных языках процесс этот протекал с разной степенью интенсивности, а поэтому и привел к сходным, но не тождественным результатам. Чем же был вызван этот процесс?

3 Дело в том, что противопоставление *комедии* и *трагедии* соблюдалось в некоторых теоретических построениях и сравнительно редко осуществлялось на практике. Лишь французские классицисты XVII столетия и их теоретик Буало настаивали на строгом разграничении *трагического* и *комического*. Буало требовал:

«Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак...»[2]

В „Поэтике" Аристотеля не было, однако, подобного резкого противопоставления. Из 26 глав „Поэтики" 14 посвящены *трагедии*, остальные — общим вопросам поэтического искусства. О *комедии* Аристотель собирался сказать „позднее" (гл. VI), но в дошедшем до нас тексте его сочинения этого раздела так и не оказалось.

Хотя античной *трагедии* подражали еще и в XVIII столетии, она все же не могла не претерпеть глу-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, стр. 213 (эти строки из неоконченной статьи Пушкина «О народной драме и драме «Марфа Посадница», а не из другого его наброска, как ошибочно указано в «Словаре языка Пушкина», т. 2, стр. 358).

[2] Н. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, стр. 77.

боких изменений уже в эпоху Возрождения. „Формы проявления личности в античности, — пишет А. Ф. Лосев, — совершенно своеобразны и оригинальны. Возьмем, например, греческую трагедию. Она-то уже во всяком случае могла процветать только в эпоху чрезвычайно большого развития личности, когда уравновешенный величавый эпос уже давно перестал быть актуальным мироощущением. И тем не менее греческая трагедия в основном внелична. Основой ее внеличности является то, что главным действующим лицом является тут рок, безличная, слепая судьба, в руках которой человеческая личность оказывается только механическим орудием"[1]. Когда же позднее в *трагедии* появились человеческие индивидуальности в роли ее главных персонажей, тогда стали меняться не только содержание, но и форма трагедии. Этим *трагедия* Корнеля и Расина, где бытуют подобные яркие индивидуальности, во многом отличается от древнегреческой *трагедии*. Но интерес к индивидуальности проявлялся на подмостках и в XVI столетии. Достаточно вспомнить пьесу Никколо Макиавелли „Мандрагору" (1519).

Внимание к человеческой личности начало сближать *комедию* и *трагедию* уже в эпоху Возрождения. Позднее процесс подобного сближения то усиливался, то ослаблялся. В эпоху расцвета классицизма во Франции (XVII в.) сближение как бы временно приостановилось: классицизм опирался на принцип, согласно которому государственное „начало" должно превалировать над „началом" личным. Обычно так и поступают герои Корнеля и в особенности Расина, хотя и не всегда последовательно[2]. Поэтому не случайно Буало настаивал на резком разграничении *трагедии* и *комедии*. И все же у французских писателей этой поры уже наблюдается внимание не только к „государственному началу", но и к „началу личному".

Возврат к греческой *трагедии*, с ее излюбленной темой „слепой судьбы" мог произойти только частично. Эпоха Возрождения обострила интерес к человеческой

---

[1] А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, стр. 63—64.

[2] См.: «Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid». Paris, 1638, стр. 12—13.

личности, который не мог угаснуть и у больших писателей классицизма. Поэтому в XVIII в. вновь усиливается сближение *комедии* и *трагедии*. Вольтер, страстный театрал, автор многочисленных трагедий, вместе с тем настаивал, что „шутливость, серьезность и трогательность могут прекрасно сочетаться в одной и той же *комедии*"[1]. *Комедия* снова сближается с *трагедией*. Вольтер чувствует свою силу только в трагедии, но одновременно восхищается комедийным даром Мольера, которому посвящает специальное исследование.

К чему же должно было привести теоретическое и практическое сближение *комедии* и *трагедии*? С чисто лингвистической точки зрения оно должно было либо способствовать созданию особого слова, либо стимулировать расширение семантики одного из слов в коррелирующей паре *комедия — трагедия*.

Пока новое слово не было найдено, европейские языки, „подталкиваемые" требованиями и запросами культуры, выбрали второй путь решения проблемы. *Комедия* постепенно на протяжении XVI—XVIII столетий приобрела значение „пьесы вообще", „всякой пьесы". Само слово *пьеса* (франц. *pièce*, исп. *pieza*) в ту эпоху имело совсем другой смысл („промежуток времени", „кусок", позднее „фарс") и применительно к театру употреблялось редко. Его современный синоним *спектакль* долго сохранял чисто этимологическое значение „зрелище" (ср. лат. *spectare* — „смотреть"). *Драма* до XVIII в. почти нигде не встречалась (об этом дальше). В конце концов оставались *комедия* и *трагедия*[2], между которыми и произошло перераспределение значений. *Комедия* стала претендовать на роль родового слова („пьеса вообще"), одновременно сохраняя семантическую корреляцию с *трагедией* в оппозиции: *нечто комическое — нечто трагическое*.

Почему, однако, на роль родового слова („пьеса вообще") выдвинулась *комедия*, а не *трагедия*? Ответ на

---

[1] Письмо Вольтера к Сумарокову от 26 февраля 1769 г. См. об этом гл. «Театр» в кн.: К. Н. Державин. Вольтер. М., 1946, стр. 352.

[2] Опускаем здесь частные наименования театральных представлений (вроде ранее приведенных испанских *auto* и *loa*), так как позднее они сделались архаичными и не имели интернационального резонанса.

этот вопрос надо искать и за пределами лексики, и в самой лексике. Хотя античность (и прежде всего Аристотель в своей поэтике) больше интересовалась теорией трагедии, чем комедии, эпоха Возрождения сместила акценты: теоретические трактаты этой эпохи больше посвящались комедии, чем трагедии. Само же слово *комедия* стало гораздо более распространенным, чем слово *трагедия*.

Лингвистические факторы тоже давали о себе знать. Дело в том, что слово *комедия* очень рано стало употребляться с различными эпитетами, которые выступали в функции своеобразных детерминантов по отношению к существительному. Так, например, испанский театр XVI—XVIII вв. уже знал не только такие, достаточно устойчивые словосочетания, как *comedia de capa y espada* („комедия плаща и шпаги") или *comedia de enredo* („любовная комедия", „комедия интриг"), но и такие, как *comedia de carácteres* („комедия нравов"), *comedia de costumbres* („бытовая комедия")[1]. У Мольера встречаются не только *комедии* и *комедии-балеты,* но и *героическая комедия* (comédie héroïque). Так названа, в частности, его пьеса „Дон Гарсия Наваррский" (1661). В XVIII в. во Франции появляется даже *слезливая комедия* (comédie larmoyante), хотя *комедии* первоначально полагалось вызывать не слезы, а лишь смех и улыбку. Потребность часто прибавлять эпитет к *комедии* оказалась настолько прочной, что и в конце прошлого столетия Эд. Ростан назвал своего „Сирано де Бержерака" (1897) *героической комедией.* Не случайно и у нас Пушкин, вспоминая традиции мольеровской *комедии,* писал о ней как о *высокой комедии.*

Эпитеты *героическая, слезливая* и другие не могли не „подталкивать" само слово *комедия* в сторону значения „пьеса вообще". Если *комедия* бывает не только смешной, но и героической, то семантический шаг по направлению к родовому значению („пьеса вообще") становится совершенно понятным. В разных языках этот семантический переход и совершился. Слово комедия приобрело р о д о в о е з н а ч е н и е.

Что же касается *трагедии,* то это слово гораздо реже

---

[1] См.: М. А l о n s о. Enciclopedia del idioma. Madrid, 1958, т. I, стр. 1138.

употреблялось с соответствующими эпитетами-детерминантами, чем слово *комедия* (ср., впрочем, *trage-comédie* — „трагикомедия" уже в XVI в., но подобных образований было немного). Все это и обусловило успех *комедии* в функции родового наименования.

Поэтому в оппозиции *комедия — трагедия* более сильным, активным и семантически широким оказалось в XVI—XVIII вв. первое слово. Но уже с середины XVIII столетия ситуация изменилась. Появилось новое слово — *драма*. Соответственно удлинился и осложнился весь ряд: *комедия—драма—трагедия.*

4 В новых европейских языках существительное *драма* возникло как семантический неологизм лишь в эпоху Просвещения. Хотя само слово *драма* встречается уже у Аристотеля (δραμα), оно осмысляется им еще в чисто этимологическом плане („действие", „дело", к глаголу δραω — „делаю", „действую") и не получает никакого обоснования как специальное название. У Горация в „Поэтическом искусстве" *драма* и вовсе отсутствует.

В средние века и в эпоху Возрождения *драма* спорадически попадается в латинских текстах, но нигде не сопровождается комментарием. Правда, в программах для французских театров тех школ, которые принадлежали иезуитскому ордену XVI в., находим не только слово *drama,* но и словосочетания *drama comicum, drama tragicum* (программы писались по-латыни). Здесь *drama* уже выступает для обозначения определенного театрального действия. Но в тех случаях, когда латинский текст сопровождался французским переводом, *drama* всякий раз передавалась какой-либо другой лексемой или словосочетанием *pièce dramatique* — „драматическая пьеса"[1].

Так или иначе на французском языке существительное *drame* впервые прозвучало в 1726 г., в новом издании знаменитого романа Лесажа „Хромой бес" (в первом издании этого произведения — 1707 г. — *драмы* еще

---

[1] G. von Proschwitz. Drame. Esquisse de l'histoire du mot. Uppsala, 1964, стр. 14. Этот интересный этюд о слове *драма* ограничивается, к сожалению, лишь французским материалом.

нет)[1]. Примерно в это же время (первая половина XVIII в.) оно появляется и во многих других европейских языках[2]. По-видимому, раньше всего слово *драма* возникает в английском языке, где отдельные случаи его употребления, по свидетельству Мари, встречаются уже в XVI и XVII вв. (в частности, у Бена Джонсона)[3]. Но, как отмечалось, у Шекспира его нет. К тому же и в английском языке в значении „определенная разновидность пьесы" *драма* формируется лишь со второй половины XVIII столетия. Следовательно, и здесь анализируемое слово оказалось семантическим неологизмом.

Все это не было случайно. Один из знатоков французской драмы XVIII в. писал: „*Драма* — новый жанр века, созданный философски настроенными писателями с назидательной целью воспитать среднее сословие и народ; для этого следовало изображать их собственную жизнь и их собственную среду"[4]. Действительно, уже в середине века Дидро выступает со своими драмами — „Внебрачный ребенок" (1757) и „Отец семейства" (1758). Это именно *драмы* в том смысле, о котором говорил только что названный исследователь. Героями подобных *драм* выступали уже не древние греки и римляне, как в трагедии прошлого века, не короли и вельможи, а представители „третьего сословия", „средние люди", современники самих авторов.

Позднее об этом же стали прямо писать Бомарше и Себастьян Мерсье. В 70-х годах Мерсье подчеркивал, что старые *трагедии* перестали интересовать новых зрителей, а *комедии* мало чему учат. На сцене должны изображаться новые люди, а зрители — учиться жить, принося пользу обществу. Вот такие пьесы и следует называть *драмами*[5].

Выдвижение *драмы*, семантически нового слова,

---

[1] См.: G. von Proschwitz. Drame. Esquisse de l'histoire du mot. Uppsala, 1964, стр. 10. О трудностях точной датировки самого слова *драма* — стр. 11 и сл.

[2] См.: M. Alonso. Цит. соч., т. 1, стр. 1138.

[3] См.: A. Murray. Цит. соч., т. 3, стр. 640.

[4] F. Gaiffe. Le drame en France au XVIII[e] siècle. Paris, 1910, стр. 78.

[5] См.: S. Mercier. Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773, стр. 30. См. также известную монографию Г. Лансона («Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante». Paris, 2 éd. 1903, стр. 32—42).

произошло, однако, не сразу. Сам Дидро долго называл свои пьесы то *комедиями*, то *семейными трагедиями* (tragédies domestiques et bourgeoises), то, наконец, *драмами*. По мысли Дидро, *драма* непременно должна изображать „семейные и социальные отношения между людьми"[1]. И хотя *драмы* Дидро, в отличие от его повестей и философских сочинений, на сцене успеха не имели, теоретическое обоснование задач и целей *драмы* интересовало мыслителя до конца его жизни.

Поучительна судьба самого слова *драма* на протяжении XVIII столетия. Когда в 1726 г. оно впервые было употреблено на французском языке Лесажем, то писатель вложил в него уничижительное значение. Речь шла о *драме*, представленной на сцене иезуитского коллежа[2]. Но не прошло и десяти лет, как Дефонтен стал настаивать, что „всякий серьезный спектакль" должен называться не *комедией*, а *драмой*[3]. *Драма* стала претендовать на значение родового наименования. Позднее об этом писал С. Мерсье, называя *драму* „родовым словом" (le mot générique): с его помощью обычно называют „всякое сценическое представление", преследующее серьезные цели[4]. Через несколько лет, в 1787 г., то же сообщает и Феро в своем Критическом словаре: *драма* — родовое слово, как бы охватывающее и значение *комедии* и значение *трагедии*[5].

Мысли Дидро о театре и *драме* (вместе со словом *драма* в его новом сценическом и социальном значении) развил в Германии Лессинг, который в 1768 г. публикует свою знаменитую „Гамбургскую драматургию". В этом сочинении *драма* выдвигается как центральное и наиболее общее понятие в роду *драма*, *комедия* и *трагедия*[6]. И во Франции и в Германии *драма* стала не

---

[1] R. Niclaus. La portée des théories dramatiques de Diderot. «The Romanic Review», 1963, № 1, стр. 11.

[2] A. Le Sage. Le Diable boiteux. Paris, 1726, т. II, стр. 223—225.

[3] См.: P. Desfontaines. Observations sur les écrits modernes, Paris, 1735, т. I, стр. 27.

[4] См.: S. Mércier. Théâtre complet. Amsterdam et Leyde, 1784, т. III, стр. 228.

[5] См.: P. Féraud. Dictionnaire critique de la langue française. Marseille, 1787, т. I (*drame*).

[6] См.: Г. Лессинг. Гамбургская драматургия, русск. пер. М.—Л., 1936 (см., в частности, вступительную статью В. Р. Гриба к этому изданию).

только родовым словом для „представления на сцене", но и понятием, символизирующим передовое искусство второй половины XVIII столетия. Поэтому именно энциклопедисты (в первую очередь Дидро) и их последователи начали разрабатывать теорию *драмы*.

И все же сам термин *драма* не сразу утвердился в европейских языках той поры. На его пути оказались препятствия не только чисто лексические, но, шире, социальные и идеологические.

Многие писатели и критики XVIII в. продолжали считать, что французская литература прошлого столетия остается высшим достижением „французского ума". Поэтому призывы равняться на эту литературу, на комедию и трагедию „эпохи Людовика XIV", раздавались и в период Просвещения. Корнель, Расин и Мольер блистали, как известно, именно своими *комедиями* и *трагедиями*. *Драме* нового века было нелегко тягаться с ними. Дидро, самый талантливый теоретик *драмы*, был все же слаб в области драматургической практики. К тому же наиболее блестящая пьеса новой эпохи „Женитьба Фигаро" Бомарше (1784) называлась все же *комедией*, но никак не *драмой*. Чисто эстетическая ценность новой *драмы* котировалась не очень высоко, что позднее неоднократно отмечалось и ее исследователями [1].

Все это, вместе взятое, препятствовало и самому слову *драма* укрепиться в языке. К тому же Дидро не сразу пришел к мысли, что *драма* должна прежде всего представляться на сцене. Он долго считал *драму* художественным произведением, созданным для чтения в семье, в домашнем кругу. Отголоски подобного понимания *драмы* находим еще у Гёте, считавшего возможным создавать пьесы не для сцены, а специально для чтения [2].

Несмотря на трудности, само слово *драма* становится модным и популярным во второй половине XVIII и в начале XIX столетия. В 70-х годах эпохи Просвещения оно настолько прочно связывалось с деятельностью энциклопедистов, что противники последних нередко превращались и в противников *драмы*. В 1775 г. некто Бонуар публикует пьесу под названием „Философия"

---

[1] См: F. Gaiffe. Цит. соч., стр. 547.

[2] См.: И. Эккерман. Разговоры с Гёте. М., 1934, стр. 418.

с характерным подзаголовком *антидрама* (anti-drame) [1]. Так, почти за два столетия до появления (на совершенно других основаниях) французской *антидрамы* в 50—60-х годах нашего века возникает понятие *антидрамы* в эпоху Дидро и Вольтера.

Если понятие *драма* наталкивалось на некоторые социальные и идеологические препятствия, то слову *драма* пришлось преодолеть чисто лексические затруднения.

Как отмечалось во втором разделе, в европейских языках XVI—XVIII вв. *комедия* превратилась в родовое именование „всякой пьесы". Но уже в середине XVIII столетия на такую же роль начало претендовать и слово *драма.* Об этом писали отдельные авторы. На это же указывали и словари эпохи. Надо было найти выход из „столкновения" *комедии* и *драмы* на одном и том же уровне родового наименования („всякая пьеса").

Борьба между этими словами протекала с переменным успехом. Каждое из них имело свои плюсы и свои минусы. Неудобство *комедии* в функции родового наименования заключалось в том, что, получив значение „пьесы вообще", *комедия* всегда продолжала сохранять и второе значение — „пьеса с благополучным окончанием" или даже просто „веселая (комическая) пьеса", где связь *комедии* и *комического* всегда оставалась прозрачной. Не случайно пьесы Мольера чаще всего назывались *комедиями,* а пьесы Расина — *трагедиями.* Когда же позднее появилась *драма* в функции родового наименования, *комедия* получила возможность специализироваться во втором своем значении („комическая пьеса"). Подобная семантическая дифференциация между двумя словами, теоретически вполне вероятная, практически осуществлялась медленно и непоследовательно. *Комедия* продолжала претендовать на роль родового наименования. Эти „претензии" поддерживались тем, что в ряде стран в конце XVIII и в первой половине XIX столетия появились театральные пьесы, весьма значительные по своему художественному и социальному резонансу, авторы которых именовали их *комедиями.*

Уже упоминалась „Женитьба Фигаро" Бомарше (*комедия*). Назвал *комедией* своего „Недоросля" и Фонвизин (1782). В еще большей степени *комедия* оказыва-

[1] См.: A. Beaunoir. La philosophie. Anti-drame. Paris, 1775.

лась гораздо шире представления о „веселой пьесе" в „Горе от ума" Грибоедова (1825) и в „Ревизоре" Гоголя (1836). О первой из этих *комедий* уже И. А. Гончаров имел все основания писать: „Комедия «Горе от ума» есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия... Как картина, она, без сомнения, громадна"[1]. *Комедия* продолжала выступать в синтетическом значении, как бы вбирая в себя признаки и свойства разных жанров („...и картина нравов, и галерея живых типов" и т. д.). Споры о *комедии* как о синтетическом театральном жанре проходили особенно интенсивно именно в России в 20—30-х годах минувшего столетия[2].

И все же уже со второй половины XVIII столетия рядом со словом *комедия* в ее родовом значении стало употребляться и слово *драма,* тоже претендовавшее на аналогичную семантику. Хотя борьба между этими двумя словами в лексике разных языков проходила не совсем одновременно, все же в целом этот период может быть датирован 1750—1840 гг.[3].

Классицисты устами Буало требовали строгого разграничения жанров, и прежде всего *трагедии* и *комедии.* В *трагедии* не должно быть ничего „низкого", напоминающего *комедию,* которой в свою очередь следует держаться на почтительном расстоянии от *трагедии.* Подобное разграничение основывалось не только на эстетических, но и на социальных основаниях (в каждом жанре выступают представители разных социальных групп общества). Против такого разграничения настойчиво выступали энциклопедисты. Выдвигая *драму,* они подчеркивали, что именно она должна объединить содержание *комедии* и *трагедии,* своеобразно синтезировать их. Единство такого типа вызвано соображениями социальной справедливости[4].

---

[1] И. А. Гончаров. Полн. собр. соч., изд. А. Маркса, т. 11. СПб., 1899, стр. 121.

[2] См. гл. «Споры о комедии» в кн.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, стр. 237—257.

[3] В России П. А. Плавильщиков уже в 1792 г. обратил внимание на синтетический характер *драмы:* «...драмою называют пьесу, где плач со смехом соединяются...» («История эстетики. Памятники...», т. 2, 1964, стр. 806).

[4] См.: F. Gaiffe. Цит. соч., стр. 1.

Иначе ставят проблему уже первые романтики. Им представляется, что *драма* как определенный жанр призвана устранить не только резкие сословные разграничения, но и резкие сценические градации между *комедией* и *трагедией*. В 1809—1811 гг. Август Шлегель на им же поставленный вопрос „что такое *драма*?" подробно объяснял, какие сложные задачи стоят перед современной *драмой*: она обязана показывать на сцене разнообразные виды „деятельности людей"[1]. Позднее, в 1827 г., Виктор Гюго в своем знаменитом манифесте, в предисловии к пьесе „Кромвель" восклицал: „Шекспир — это драма" (Shakespeare c'est le drame)[2]. Теперь же известно, что английский драматург никогда не употреблял самого слова *драма* (см.: Schmidt, Shakespeare-Lexicon). Но Гюго рассуждал так: гений Шекспира, разрушая условные перегородки между *комедией* и *трагедией*, создавал новый театральный жанр, который в эпоху европейского романтизма стали называть *драмой*. Гюго лишь бессознательно „передвинул" существительное *драма* во времена Шекспира. Понятийной ошибки здесь не было, хотя и допускалась явная лингвистическая неточность.

Но и *драму* не следует абсолютизировать. Всякие попытки регламентации жанров в эпоху романтизма воспринимались как возврат к классицизму. Уже в предромантический период раздавались голоса протеста против односторонней ориентации на *драму*. Гердер, а вслед за ним и Якоб Ленц считали, что каждое подлинно талантливое произведение — неповторимый акт творчества, который не поддается классификации по жанрам. И все же Ленц утверждал: „...главной темой *комедии* является событие, а главной темой *трагедии* — личность". Что же касается *драмы*, она призвана синтезировать и то и другое[3].

Обоснование *драмы* у предромантиков и романтиков оказалось уже несколько иным, чем защита *драмы* у Дидро и Мерсье. В первом случае спор переместился главным образом в сферу рассуждений о жанрах, во

[1] «Литературная теория немецкого романтизма. Документы», Вступит. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. Л., 1934, стр. 213.

[2] V. Hugo. Cromwell. Paris, 1927, стр. 8.

[3] «Deutsche Literaturdenkmale». Stuttgart, т. 29—30, 1890, стр. 112; «История эстетики. Памятники...», т. 2, стр. 583.

втором — речь шла более открыто о социальном назначении искусства.

На роль родового наименования стали претендовать два слова — *комедия* и *драма*. В одних языках в этой функции превалировало первое слово (оно имело более длительную традицию), в других языках — второе слово.

5 Проблема терминологического разграничения жанров художественной литературы вообще весьма сложна. На фоне этой общей проблемы можно понять и трудности, относящиеся к дифференциации *драмы, комедии* и *трагедии*.

В 1905 г. испанский филолог М. Менендес Пелайо писал: „«Дон-Кихот» Сервантеса является целым поэтическим миром, заключающим в себе все виды предшествующего ему повествовательного творчества: пасторальный роман, сентиментальную повесть, психологическую новеллу, новеллу приключений и т. д." [1]. В 1888 г. Мопассан в предисловии к своему роману „Пьер и Жан" сетовал на неопределенность самого слова *роман,* если им обозначают столь непохожие друг на друга „Дон-Кихот" Сервантеса, „Красное и черное" Стендаля и „Граф Монте-Кристо" Дюма.

Аналогичные затруднения испытывали и русские писатели. На обложке „Мертвых душ" Гоголя указано *поэма,* а „Евгений Онегина" Пушкин назвал „*романом* в стихах". Свое многотомное произведение „Жизнь Клима Самгина" Горький именовал *повестью,* а о „Герое нашего времени" Лермонтова Белинский говорил как о *романе.* Д. Фурманов долго не мог подыскать заголовка для своего „Чапаева". В заметке „О названии Чапаеву" он писал: „1) Повесть, 2) Воспоминания, 3) Историческая хроника... 4) Историческая баллада... 5) Картины, 6) Исторический очерк... Как назвать? Не знаю" [2]. Сравнительно недавно Андре Моруа, высоко оценивая книгу хорошо известного автора, вышедшую в

---

[1] См. сб.: «Культура Испании». М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 176.

[2] Сб. «О писательском труде». М., «Советский писатель», 1953, стр. 355.

Париже в 1965 г., такими словами заканчивал свою рецензию: „Роман? Поэма? Эссе? Любовное послание? Не все ли равно, раз это прекрасно" [1]. А вот и самооценка (чуть-чуть ироническая, но в целом справедливая) произведения Валентина Катаева „Кубик", данная совсем недавно: „Не повесть, не роман, не очерк, не путевые заметки, а просто соло на фаготе с оркестром — так и передайте" [2].

Если нелегко разграничить *роман* — *повесть,* нелегко разграничить и *драму—комедию.* Но можно говорить об известных тенденциях в тот или иной период, в тех или иных языках. В самих этих тенденциях наблюдается и определенная закономерность, обусловленная исторической эпохой и лексической системой языка. Как мы видели, *драма* стала одним из „ведущих слов" в европейской литературе конца XVIII и начала XIX столетия.

По разным причинам удары наносились по самому слову *драма* уже тогда, когда оно было еще актуальным и распространенным в своем сценическом значении. Но споры вокруг понятия *драмы* ослабели к концу 30-х годов прошлого века вместе со спорами вокруг романтизма. В отдельных странах дебаты еще продолжались, но уже менее ожесточенно. У слова же *драма* появились новые „соперники". Они были, собственно, старыми, но к середине минувшего столетия они зажили как бы новой жизнью.

Речь идет о таких наименованиях, претендующих на роль родовых, как *пьеса, спектакль, сцены* и некоторые другие. В этой же функции оживает *комедия* („пьеса вообще"). Перечисленные слова бытуют в большинстве европейских языков, поэтому их новая „расстановка", своеобразная в каждом случае, получила широкий резонанс.

Обратимся к русскому материалу. До нас дошло десять законченных пьес И. С. Тургенева (если не считать его юношеского сочинения в стихах „Стено"). Над ними писатель особенно интенсивно работал в 1848—1850 гг. Однако ни одна из этих пьес не называется *драмой,* хотя многие из них драматичны по своему замыслу. Пьесы

---

[1] «Иностранная литература», 1965, № 10, стр. 224.
[2] «Новый мир», 1969, № 2, стр. 115.

именуются либо *комедиями* („Нахлебник", „Холостяк", „Месяц в деревне" и др.), либо *сценами* („Безденежье", „Вечер в Сорренте" и др.), либо вовсе не получают подзаголовка („Неосторожность"). Все свои произведения, предназначенные для театра, сам писатель называл „Сцены и комедии"[1].

Тургенев вообще не любил, по-видимому, слова *драма* в его театральном значении. В повести „Вешние воды" (действие относится к 1840 г.) имеется эпизод (гл. 36), в котором кельнер приносит Полозовой театральную афишу:

„Мария Николаевна тотчас ухватилась за нее. — *Драма!* — произнесла она с негодованием: — немецкая драма. Все равно: лучше, чем немецкая комедия". Немецкая *драма* вызывала у Полозовой негодование.

В знаменитой трилогии А. Сухово-Кобылина лишь „Дело" (1861) называется *драмой* („Свадьба Кречинского" — *комедия,* „Смерть Тарелкина" — *сатирическая шутка*). Ранние пьесы Чехова именуются *шутками* („Медведь") или *сценами* („Свадьба", „О вреде табака"). Из больших пьес писателя только „Иванов" (1887) и „Три сестры" (1900) сохраняют подзаголовок *драма,* к остальным автор прибавляет *комедия* („Чайка", „Вишневый сад") или *сцены* („Дядя Ваня. *Сцены* из деревенской жизни в четырех действиях").

Сам Чехов часто колебался в выборе подзаголовка. Так, первоначальный текст „Иванова" сохранился в виде машинописной копии: „Иванов. *Комедия* в 4-х действиях и 5 картинах". Но здесь слово *комедия* зачеркнуто и сверху написано *драма*[2]. Когда в 1897 г. Чехов опубликовал отдельной книгой свои произведения для театра, они назывались „*Пьесы*".

М. Горький, именуя сценические произведения, ни разу не прибегнул к слову *драма.* Они либо вовсе лишены каких бы то ни было подзаголовков („На дне", „Сомов и другие"), либо называются *сценами* („Мещане", „Дети солнца", „Варвары", „Враги").

У других драматургов в функции родового наимено-

---

[1] См. сб.: «Тургенев и театр». М., «Искусство», 1953.

[2] См. комментарий А. П. Скафтымова к 9-му т. собр. соч. А. П. Чехова в 12-ти т. (М., «Художественная литература», 1956, стр. 466).

вания чаще всего употребляется *пьеса*. „Любовь Яровая" К. Тренева — „*пьеса* в пяти действиях" (1926), „Бронепоезд 14-69" В. Иванова — „*пьеса* в четырех действиях" (1927), „Разлом" Б. Лавренева (1927) тоже *пьеса* и т. д. *Пьесами* обычно называли свои театральные произведения Н. Погодин, А. Афиногенов, Вс. Вишневский и многие другие. Чаще всего так же именуют сочинения, предназначенные для театра, Л. Леонов, А. Корнейчук, К. Симонов. *Драма* в наши дни появляется исключительно редко (см., например: А. Арбузов. Таня, *драма* в четырех действиях, восьми картинах. М., 1938). Чаще *комедия*, но гораздо чаще *пьеса*[1].

Аналогичный процесс наблюдается и в европейской театральной литературе: слово *драма* вытесняется прежде всего словом *пьеса* (*pièce, play, pieza* и пр.), а затем такими наименованиями, как *комедия, сцены, хроника*, или различными словосочетаниями типа *социальная пьеса, историческая хроника* и т. д. Процесс ограничения *драмы* как театрального термина начался еще в середине минувшего столетия. Этот процесс позднее все более усиливался по мере приближения к нашим дням.

Сравнительно немногие драматурги остаются верны слову *драма*. Среди них в прошлом в первую очередь Г. Ибсен. Но уже у Б. Шоу — *пьесы*, даже *приятные* и *неприятные пьесы*[2]. У наших западных современников преобладают *пьесы, комедии, сцены*. У Ж. Сартра-драматурга — почти исключительно *пьесы* (*pièces*), у Ж. Ануйля — *пьесы* и *черные пьесы* (*pièces noires*), у многих других — *пьесы* и *социальные пьесы* (*social plays*), у Е. Ионеско — *пьесы*. Примеры можно было бы легко увеличить. Слово *драма* почти целиком вытесняется, особенно у советских, французских, английских, американских драматургов. За рубежом появляется даже *антидрама*, о которой уже была речь в одном из предшествующих разделов[3].

Здесь подходим к вопросу о причинах вытеснения

---

[1] См. 12-томное издание «Пьес советских писателей» (М., «Искусство», I—XII, 1954—1956).

[2] См.: B. Shaw. Plays. Pleasant and Unpleasant, 2 vols. New York, 1898.

[3] Ср. также: Т. Б. Проскурникова. Французская антидрама (50—60-е годы). М., 1968.

слова *драма* как термина театральной литературы. Подчеркнем, что речь идет только о театральном термине. В фигуральном осмыслении, уже независимо от театра, *драма* широко употребляется во всех европейских языках. Именно это фигуральное осмысление самого слова *драма* в конце концов оттеснило ту же лексему *драма* в ее театральном значении.

Дело в том, что переносные смыслы *драмы* („тяжелое душевное переживание", „какое-либо событие, связанное с горем, несчастьем, страданием" и пр.) появились позднее ее же литературно-сценических значений[1]. Это особенно отчетливо прослеживается на французском материале и подтверждается другими языками, в том числе и русским.

Во французском языке год рождения *драмы* как сценического слова — 1726, год рождения *драмы* в переносном смысле — 1787[2]. Еще интереснее другое; *драма* в сценическом значении получила сравнительно быстрое распространение и в середине XVIII в. употреблялась уже многими. *Драма* же в переносном значении медленно расширяла сферу своего функционирования. Оноре де Бальзак в статье „Модные слова", относящейся к 1830 г., отмечал, что *драма* в таких переносных употреблениях, как „Бонапарт — это целая *драма*!", возникла у всех на глазах[3]. Через два года тот же Бальзак в повести „Полковник Шабер" (1832) прямо связывал переносное осмысление *драмы* с распространением романтизма. Еще через два года сам романист в „Отце Горио" писал (четвертая фраза первой главы): „В 1819 году, когда началась описываемая *драма*..." И через несколько страниц Бальзак сталкивал сценическое и переносное значения *драмы*: „Обитатели пансиона госпожи Воке предчувствовали, что здесь должны совершиться целые *драмы*, не те *драмы*, которые разыгрывают при

---

[1] Здесь не говорим о том, что по отношению к этимологическому значению древнегреческого слова *драма* («действие») его театральные значения, возникшие в XVIII в., в свою очередь могут рассматриваться как переносные. Разрыв во времени (много столетий) привел, однако, к тому, что подобная зависимость теперь выступает только как этимологическая.

[2] G. von Proschwitz. Drame. Esquisse de l'histoire du mot. Uppsala, 1964, стр. 36—37.

[3] Там же, стр. 39.

свете рампы... но живые и безмолвные *драмы,* горячо волнующие сердца и никогда не прекращающиеся"[1].

Итак, еще в 30-е годы минувшего века Бальзак ощущал переносное значение *драмы* как значение новое, необычное, „романтическое". Замечание Бальзака оказалось пророческим: *драмы* в жизни людей не прекращаются (les drames continus), тогда как *драмы* на театре могут сочиняться или не сочиняться писателями, могут заменяться *пьесами, комедиями, сценами, спектаклями* и т. д. Переносное значение самого слова *драма* оказалось гораздо устойчивее и распространеннее его же чисто сценического значения.

Любопытно, что новейший толковый словарь французского языка, стремящийся при определении слов на первом месте фиксировать их наиболее распространенное значение, указывает: „*драма* (drame) — событие или ряд событий, имеющих серьезный или печальный характер и относящихся к жизни людей, к условиям их существования". И лишь на втором месте — „театральная пьеса, изображающая события, серьезные или печальные, но по тону менее возвышенная, чем трагедия"[2].

Такая же картина наблюдается и в других европейских языках — в английском (Murray, III, 640), в немецком (Kluge-Mitzka, 141), в испанском (Alonso, II, 1605), в итальянском (Battisti, Alessio, II, 1391), где фигуральное осмысление *драмы* возникает позднее ее же сценического значения. То же произошло и в русском языке: лишь в 20—30-е годы минувшего столетия формируется переносное значение *драмы* („семейная драма", „духовная драма" и пр.)[3].

Аналогичная „расстановка значений" образовалась и у прилагательного *драматический.* Почти повсеместно в европейских языках оно начинает употребляться раньше существительного *драма.* Различие между языками здесь заключается лишь в степени хронологического разрыва между двумя словами. Во французском и испанском подобный разрыв исчисляется столетиями: пер-

---

[1] H. de Balzac. Le père Goriot. Ed. en langues étrangères. Moscou, 1956, стр. 13, 22.

[2] «Dictionnaire du français contemporain». Paris, Larousse, 1966, стр. 396.

[3] См.: Ю. С. Сорокин. Цит. соч., стр. 462.

вое свидетельство французского *dramatique* — „драматический" относится к XIV в. (Wartburg, FEW, II, 154), а первое свидетельство испанского *dramático* — „драматический" — к XVI в. (Alonso, II, 1605). В других языках аналогичный разрыв сокращается до десятилетий (в английском) или даже до немногих годов (в русском языке). Но везде прилагательное *драматический* предшествует существительному *драма.*

Первоначальное значение *драматический* точно так же относилось к театру и сцене, как и значение существительного *драма.* Мольер, например, писал о *драматической поэме* (poème dramatique), имея в виду пьесу для театра, хотя существительного *драма* он еще не знал[1]. Переносное же значение прилагательного *драматический* („тяжелый", „безвыходный", „полный драматизма") в большинстве европейских языков, в том числе и в русском, оформляется лишь в XIX столетии. К концу же этого века (в отдельных языках уже после 1850 г.) переносное значение прилагательного *драматический* (независимо от театра и сцены) точно так же становится его основным значением, как несколько раньше переносное значение *драмы* превратилось в основное или первое значение этой лексемы.

Прилагательное *драматический* и существительное *драма* постепенно выравниваются в соотношении своих первоначальных (театральных) и последующих (переносных) осмыслений.

Нетрудно доказать, что в большинстве европейских языков *драматический* в переносном значении в наше время употребляется чаще, чем *драматический* в буквальном смысле (сценически-театральном). Достаточно обратить внимание на словосочетания с этим прилагательным. Во втором случае они ограниченны (*драматический театр, драматическое представление* и немногие другие), во втором они очень широки (*драматическое положение, драматический конец, драматическая жизнь* и т. д.). То же произошло и с европейскими прилагательными (англ. *dramatic,* франц. *dramatique,* нем. *dramatisch* и пр.).

Лишь те производные образования (прямые или кос-

---

[1] См.: J.-B. Molière. Oeuvres complètes, texte établi et annoté par G. Michaud. Paris, т. III, 1950, стр. 263.

венные), так или иначе связанные с существительным *драма*, которые возникли сравнительно поздно, сохраняют прямую семантическую связь со словом *драма* в значении „пьеса вообще", „пьеса для театра". Таковы, например, морфологически не сразу установившиеся французские образования *dramatiste* (более старое) и *dramaturge* (более новое) в значении „драматург", немецкие *dramatischer Dichter* (более старое) и *Dramatiker* (более новое) в том же значении „драматург", русские *драматик* и *драматист* (более старые, встречаются еще у Белинского) и *драматург* (более новое)—все в значении „драматург". Не говорим уже о лексеме *драматургия* в разных языках, которая в силу своей семантики не могла далеко отойти от *драмы* в ее сценической интерпретации.

6 Таковы силы, которые, с одной стороны, поддерживали слово *драма* в его старом театральном значении, а с другой — способствовали развитию его же переносных осмыслений. Трудность разграничения *драмы — комедии — трагедии* была обусловлена двоякого рода причинами: языковыми и культурно-историческими, причем между первыми и вторыми наблюдалось постоянное взаимодействие.

До тех пор пока слово *драма* не получило распространения в европейских языках после 20-х годов XVIII столетия, соотношение между словами *комедия* и *трагедия* было иным, чем в эпоху, когда рядом с ними оказалась и *драма*. *Комедии* пришлось потесниться и частично уступить одно из своих значений („всякая пьеса") лексеме *драма*. Вместе с тем и *драма* ненадолго удержалась в этом общем значении. Стали просвечивать и ее более специальные театральные осмысления („пьеса серьезного содержания", „семейная пьеса" с дидактическими устремлениями, как, например, у Дидро и пр.). Очень скоро *драма* приобрела и фигуральное значение („печальное или несчастное событие"), уже совсем далеко отошедшее от театра. Подобное фигуральное значение еще более расшатывало чисто театральное значение того же слова.

Едва только укрепилась лексема *драма* в функции театрального термина, как ее начали избегать. Мешали

более специальные осмысления *драмы.* Если *драма* — это „семейная пьеса" дидактического характера, то писатель, называющий свое сочинение с помощью этого слова, как бы заранее раскрывал свои карты перед зрителями или читателями: „...я написал именно *дидактическую пьесу,* а не что-либо другое". Не желая так откровенно выдавать свой замысел, писатели стали гораздо реже употреблять слово *драма,* прибегая к более нейтральным и осторожным названиям — *пьеса, сцены, спектакль* и т. д.—или вовсе не давая подзаголовка к театральному тексту.

Но стоило только *пьесе, сценам, спектаклю* стать родовыми театральными наименованиями, как и в слове *драма* усилились ее специализирующие тенденции: в наше время во всех европейских языках *драма* — это уже не „пьеса вообще", „всякая пьеса", а пьеса определенного содержания (видовое, а не родовое значение). Изменения в одном звене семантической цепи отражается на построении всего ряда слов, входящих в эту смысловую цепь.

В объективный процесс развития слов стали вмешиваться и эстетические факторы. Писатели разных стран и по разным причинам нередко протестовали против слишком строгого разграничения литературных жанров вообще и театральных жанров в частности. В этом обнаруживалось и недовольство принципами старой поэтики классицизма с ее несколько догматическим и слишком прямолинейным разделением жанров.

Эстетические критерии допускали большое разнообразие точек зрения. В свое время Н. В. Гоголь в „Театральном разъезде" пояснял: „*Комедия* должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно и не два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело"[1]. Такое понимание *комедии,* глубоко органичное для Гоголя, стало позднее неприемлемым для Чехова. В его пьесах нет того сплошного действия, которого требовал автор „Ревизора". Чеховские пьесы — „куски

[1] Н. В. Гоголь. Собр. соч. М., 1936, стр. 433.

жизни"[1]. Это не могло не отразиться и на самом понимании таких слов, как *комедия, драма, трагедия.* История слов, степень их распространения и характер функционирования находились в зависимости от эволюции театральных жанров, от того, как интерпретировались эти жанры в разные исторические эпохи.

Так переплетаются лингвистические и экстралингвистические факторы в истории слов. Если появление лексемы *драма* в XVIII в. не могло не изменить смыслового соотношения между *комедией* и *трагедией,* то дальнейшее развитие всех трех слов находилось в зависимости от интерпретации жанров театральной литературы в разные исторические периоды. Вопрос же о том, какое из этих или других слов (*пьеса, сцены* и пр.) претендовало на роль родового наименования театральных представлений („пьеса вообще", „всякая пьеса"), вновь стал детерминироваться лингвистически. У *драмы* и *комедии* к началу XIX столетия слишком сильными оказались их переносные значения, что мешало этим словам выступать в функции абстрактного наименования „всякой пьесы", „пьесы вообще". Само же слово *пьеса* (resp. *сцены, спектакль)* было лишено этого двойного сложного семантического развития, а поэтому оказалось более подходящим в функции родового наименования „спектакль вообще".

В истории лексики любого языка лингвистические и экстралингвистические факторы не механически распадаются на два ряда разнородных явлений, как это нередко изображают, а выступают в органическом взаимодействии. Эти факторы различать, разумеется, необходимо. Не менее важно, однако, правильно понимать характер их взаимной обусловленности. Только в этом случае человеческая природа языка и его социальная обусловленность выступят во всей своей неотразимой очевидности.

---

[1] См. об этом: Г. П. Бердников. Чехов-драматург. М.—Л., 1957, стр. 216—220.

Глава восьмая

КОНТАКТЫ ТЕРМИНОВ И МНОГОЗНАЧНЫХ СЛОВ В РАЗНЫЕ ЭПОХИ

(романтический, романтизм)

1 О слове *романтический* в европейских языках писали немало[1]. И все же можно согласиться с одним из исследователей, который заметил: „В английском языке нет слова с более романтической историей, чем само слово *романтический*"[2]. Подобная характеристика справедлива, причем не только для английского, но и для многих других языков, где оно широко употребляется. Попытаемся же уяснить семантическую историю этого прилагательного и осмыслить ее в определенном контексте эпохи.

По данным большого оксфордского лексикона, *romantic* впервые зарегистрировано в 1659 г. (в те времена оно обычно писалось *romantick*). Его значение в XVII столетии — „воображаемый", „фантастический"[3]. Известный английский государственный деятель и литератор Вильям Темпл писал в 1690 г., что Сервантес в своем „Дон-Кихоте" высмеял „фантастические пред-

---

[1] Из последних работ: C. Appolino. Romatico: storia e fortuna di una parola. Firenze, 1958. Здесь же указаны и предшествующие исследования, среди которых выделяется: A. François. Romantique, Annales Jean-Jacques Rousseau. Genève, 1909, т. V, стр. 199—236.

[2] L. P. Smith. Words and Idioms. London, 1948, стр. 66.

[3] См.: F. Mackenzie. Les relations de l'Angleterre et de la France d'après le vocabulaire. Paris, т. I, 1939, стр. 83. По другим данным, слово встречается уже в 1650 г. (F. Baldensperger. Romantique, ses analogues et ses équivalents. «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature», т. XIX, 1937, стр. 16).

ставления о чести и любви". При этом понятие *фантастический* передается прилагательным *romantick*[1]. Немецкий словарь конца XVII в. объясняет *romantisch* с помощью *fabelhaft* („сказочный")[2]. В английском и немецком языках, как немного позднее и во французском, *romantic* воспринималось в конце XVII и в начале XVIII столетия как производное от слова *roman* в старом литературном значении последнего — „повествование с выдумкой".

Подобное осмысление *roman* часто встречалось уже в средние века во Франции. В отличие от *geste* — „повествования (вообще)" *roman* — „повествование с выдумкой, с фантазией". Типичен в этом отношении знаменитый „*Роман* о Лисе", серия стихотворных повествований XII—XIII вв. Ср. также название „*Роман* о Розе" (XIII в.), многочисленные рыцарские *романы* средневековья и т. д.

Можно привести немало доказательств, свидетельствующих, что европейские образования *romantic, romantisch, romantique* и др. вплоть до середины XVIII столетия соотносились именно с существительным *roman* в его средневековом значении („повествование с выдумкой"). Французско-английский словарь Буае, опубликованный в 1726 г., отождествляет: *romanesque* — „относящийся к роману" и *romantique* — „относящийся к роману"[3]. Оба слова оценивались как абсолютные синонимы.

В Германии *romantische Liebe* в 1747 г. истолковывалось как „любовь к романам", к „повествованиям с выдумкой", а отнюдь не как „романтическая любовь" в более позднем значении этого прилагательного[4].

Что же произошло с европейскими эквивалентами прилагательного *романтический*? С конца XVIII столетия его развитие сразу же было осложнено своеобраз-

---

[1] См.: Smith. Words, стр. 67.

[2] «Neues und ausführliches Dictionnarium. Das Wörterbuch in dreinen Sprachen». Genf, 1695, стр. 802.

[3] См.: A. Boyer. Dictionnaire royal français-anglais et anglais-français, Nouvelle édition. Amsterdam, 1726, стр. 703.

[4] См.: Baldensperger. Romantique, стр. 59. В 1799 г. Людвиг Тик опубликовал сборник своих драм под названием «Romantische Dichtungen». О смешении *romanisch* и *romantisch* в эту эпоху см.: F. Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von F. Mitzka. Berlin, 1957, стр. 606.

ным раздвоением: *романтический* стало постепенно приобретать новое терминологическое значение сначала в литературе, а позднее и в литературоведении, и вместе с тем это же прилагательное одновременно начало обрастать тоже новыми, но нетерминологическими осмыслениями.

Отмеченный двойственный процесс наметился уже в первых опытах разграничения синонимов. В 70—80-х годах века Просвещения во Франции *romantique* казалось необычным и непривычным словом, тогда как *romanesque* — хорошо известным. В 1777 г. Рене Жирарден писал: „Я предпочитаю употреблять английское слово *romantique*, а не французское *romanesque*, так как первое способно передать представление о трогательном впечатлении (l'impression touchante), а второе — лишь отношение к роману (désigne plutôt la fable du roman)"[1]. В этом же году прилагательное *romantique* оказывается и в тексте Жан-Жака Руссо. В своих „Грезах одинокого мечтателя" Руссо заметил: „Берега озера в Биле более дики и более *романтичны* (romantiques), чем берега Женевского озера: в Биле леса и скалы подступают к воде совсем близко"[2]. Автор тут же прибавляет, что озеро в Биле весьма привлекательно для одиноких мечтателей, любящих созерцать „красоты природы" (des charmes de la nature). Таков контекст, в котором в 1777 году слово *romantique* единственный раз встречается у одного из самых крупных предтечей европейского романтизма. Существительное *romantisme* было еще неизвестно автору „Новой Элоизы" и „Исповеди".

Попытки разграничить *romanesque* и *romantique* привели к тому, что само прилагательное *romantique* стало приобретать нетерминологические значения: „привлекающий своей необычностью, сказочностью", „эмоционально-приподнятый". В первом из этих значений оно и было употреблено Руссо в конце его жизни. К этим же значениям близок и академический словарь в пятом издании 1798 г.: „*Романтический (romantique)*

---

[1] R. Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, 1964, т. VI, стр. 247.

[2] J.-J. Rousseau. Rêveries du promeneur solitaire, Paris, 1900, стр. 22.

обычно относят к таким пейзажам, которые вызывают в воображении читателя картины описаний, встречающиеся в поэмах и романах. Например, *романтическая ситуация, романтический вид*"[1]. В этом скорее описании, чем определении, наблюдается любопытное компромиссное решение вопроса, колеблющееся между старым толкованием *romantique* (относящимся к романам, к поэмам, к повествованиям с „выдумкой") и его новым значением, рвущим связи с представлением о *романе* („романтическая ситуация" вообще, „романтический вид" вообще).

Развивая новую „чувственную" основу значения *романтический,* Себастьян Мерсье в своей „Неологии" через три года после опубликования пятого издания академического лексикона восклицал: „*Romantique.* Это слово обычно не определяют, а чувствуют. В Швейцарии множество *романтических пейзажей*"[2].

В ту же эпоху — конец XVIII — начало XIX столетия — семантика прилагательного *романтический* стала двигаться и по другому руслу. Наметилось противопоставление слов: *романтический — классический.* Раньше всего новое противопоставление сформировалось в немецком (*romantisch—klassisch*), а затем стало проникать и в другие языки. Во Франции подобную оппозицию слов-понятий энергично защищала мадам де Сталь в своей книге „О Германии", первое издание которой появилось в 1813 г. в Лондоне, а затем, через год, и в Париже.

Сталь доказывала, что прилагательное *классический* означает не только „совершенный". Писательница стремилась вернуть этому прилагательному его историческое осмысление — „относящийся к античности". *Классический (classique)* должно противостоять *современному (moderne)*, которое сблизится с *романтическим (romantique)*. Современная же литература, и прежде всего поэзия, стремится возродить „рыцарские традиции" и христианские устремления средневекового искусства.

---

[1] «Dictionnaire de l'Académie française». Paris, т. II, 1798, стр. 510.

[2] S. Mercier. Néologie. Paris, т. II, 1801, стр. 229. Следуя за Руссо, Мерсье относит *романтические пейзажи* еще только к Швейцарии.

Литературе, по мысли Сталь, следует быть современной не в абсолютном, а в относительном смысле. Средневековое искусство ближе к людям XIX в., чем искусство классическое (античное). В этом плане Сталь противопоставляла *классическому (classique)* одновременно и *современное (moderne)* и *романтическое (romantique)*. Подобно тому как в немецком сформировалась оппозиция *romantisch—klassisch,* так и во французском под воздействием и немецкого языка, и усилий мадам де Сталь и ее последователей стало формироваться противопоставление *romantique—classique.* Содержание этого последнего противопоставления оказалось, однако, сложнее: вмешалось слово-понятие *современный (moderne)* [1].

Успех нового разграничения *(романтический—классический)* был настолько велик, что в 1821 г. Байрон уже имел основание утверждать: „Шлегель и мадам де Сталь постарались создать в литературе две системы — *классическую* и *романтическую*" (two systems, classical and romantic) [2]. К этой же мысли был близок в 1824 г. и молодой Гюго в предисловии к своим „Одам и балладам". Ему казалось, что Сталь впервые произнесла словосочетание *романтическая литература (littérature romantique).*

Что же произошло? Слово *romantic,* возникшее еще в XVII столетии в английском, в конце XVIII и в начале XIX в. получает новое значение в немецком и французском языках. Из этих языков оно как бы вновь возвращается в английский, где в начале минувшего столетия вступает в уже знакомый нам оппозиционный ряд: *romantic — classic.* В журнале „Quarterly Review" в 1814 г. прямо сообщалось, что противопоставление *romantic—classic* только что сформировалось в Германии, откуда оно перекочевало сначала во Францию, а затем и в Англию [3]. Новая оппозиция *романтический—классический* пришла на смену оппозиции *древний* (ancient) и *современный* (modern), бытовавшей до начала прошлого столетия в Англии. Так, английское слово *romantic,*

---

[1] Madame de Staël. De l'Allemagne. Paris, 1948, стр. 153—150 (гл. «О поэзии классической и поэзии романтической»).

[2] См.: Smith. Words, стр. 86.

[3] См.: там же, стр. 87.

обогатившееся новым значением, подсказанным немецким *romantisch* и французским *romantique*, вернулось в английский язык уже в ином осмыслении.

Английский язык заимствует из немецкого и французского семантику слова, материальная основа которого была известна в английском гораздо раньше. Новое противопоставление *романтический—классический* оказалось в начале XIX в. не только фактом разных языков, но и явлением культуры и литературы европейских народов.

Но новая оппозиция прилагательных *романтический—классический* почти сейчас же вызвала и новые осложнения.

Прежде всего возник вопрос: что же такое *классический?* Если *романтический* стало все чаще относиться к художественной литературе 1810—1830 гг., то к какой эпохе следует „прикрепить" *классический*? Мы видели, что мадам де Сталь отвечала на этот вопрос без колебаний. Ей представлялось, что *классический* применимо лишь к античной литературе, при этом само прилагательное лишалось какой бы то ни было оценочной семантики. Но с этим соглашались далеко не все. Уже после смерти мадам де Сталь Стендаль публикует брошюру „Расин и Шекспир" (1823), в которой относит прилагательное *классический* отнюдь не к античной, а к французской литературе XVII столетия, в частности и в особенности к творчеству Расина[1]. Из межнационального противопоставления, каким оно было у Сталь („античная литература Греции и Рима" — „современные европейские литературы"), противопоставление *классический—романтический* начало укладываться в национальные рамки у Стендаля и его единомышленников („литература XVII века" — „литература 20—30-х годов XIX века").

2 Новый акцент и новые значения старых слов не могли не иметь последствий. Дело в том, что классицизм с его строгими правилами фактически существовал только во Франции (XVII в.). Англия, Италия и Ис-

[1] См. сб.: «Литературные манифесты французских реалистов». Л., 1935, стр. 29—37.

пания не знали классицизма, во всяком случае классицизма в строгом смысле. В Испании XVII столетие — это так называемый „золотой век" ее литературы, начало которого обычно относят к 1536 г., а конец — к 1681 г. (следовательно, не сто, а полтораста лет). Испанский „золотой век" — эпоха разных стилей и разных литературных тенденций (в меньшей степени, но стилистический разнобой наблюдался в это же время отчасти и во Франции). Когда в Испании и Англии появились в начале XIX столетия *романтики,* то им так, очевидно, не противостояли *классики,* как это наблюдалось, по словам того же Стендаля, во Франции. В Германии оказались и *классики* и *романтики,* но жили они не в разные эпохи, а одновременно и почти по соседству. Классики выступили в 1795 г. в Веймаре, а романтики в 1798 г.—в Йене. У позднего Гёте исследователи находят романтические элементы, хотя в зрелые годы он выступал по преимуществу как классик[1].

Яркое развитие немецкой литературы 1750—1832 гг. не укладывается в схему противопоставления *классицизма* и *романтизма.* То же следует сказать и об итальянской литературе этого же периода. У „романтика" Мандзони можно обнаружить немало элементов классицизма, как у „классика" Леопарди — элементов романтизма. Даже во Франции, где противопоставление *классицизма* и *романтизма* было выражено сравнительно отчетливо, само противопоставление позднее осложнилось понятием *предромантизма,* о котором уже немало написано[2].

В 20-е годы прошлого века у целой плеяды итальянских писателей обостряется интерес к литературам Англии, Германии и Франции, чему способствовало, в частности, и пребывание в Италии или недалеко от нее, в районе Средиземного моря, таких разных мастеров нового литературного направления, как Байрон, Шелли, Китс и др. Одновременно наблюдается и противопо-

---

[1] См.: E. R. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalters, 2. Aufl. Bern, 1954, стр. 270—275. Ср. свидетельство другого исследователя: «Гёте был и оставался великим антиромантиком» (Э. Людвиг. Гёте. М., 1965, стр. 399).

[2] См.: P. von Tieghem. Le préromantisme. Paris, 1924. Позднее этот же автор опубликовал еще два тома статей о предромантизме.

ложный процесс: у итальянских писателей эпохи романтизма усиливается пиетет перед своей национальной литературной традицией, представленной именами Данте, Петрарки, Боккаччо и их преемников[1]. Подобное столкновение противоречивых движений в итальянской литературе первой трети минувшего века даже позволило некоторым исследователям говорить об „антиромантическом романтизме" в Италии[2]. Литературные споры в Италии получали резонанс и в других странах. Стендаль, набрасывая план своей работы „Расин и Шекспир", прислушивался к жарким эстетическим дебатам, которые велись в Милане в 1818 г.

Само прилагательное *romantico* сформировалось в итальянском языке только в 1815—1820 гг.[3], т. е. позднее, чем в английском, немецком и французском. Однако процесс дифференциации итальянских *romanzesco* и *romantico* проходил так же, как и процесс разграничения немецких *romanisch* и *romantisch,* французских *romanesque* и *romantique,* испанских *románico* и *romántico* и т. д.

К 20—30-м годам во многих европейских языках сложилось общее противопоставление прилагательных *классический—романтический*, хотя каждое из них, тяготевшее к одному и тому же значению в определенную эпоху, вместе с тем понималось совсем неадекватно в разных литературных направлениях. Это несходство косвенно обнаруживалось и в „наполнении" каждого слова в альтернирующей лексической паре. Но общим оказалось само противопоставление *классический—романтический.* Оно и стало ассоциироваться с определенной эпохой. В одном из сочинений итальянца Дж. Романьоси о поэзии, опубликованном в 1815 г., воспроизводится такой диалог:

„— Вы *романтик? (romantico)*

— Нет.

— Вы *классик? (classico)*

— Нет.

— А кто же вы?

---

[1] См.: P. Hazard. Romantisme italien et romantisme européen. «Revue de littérature comparée», 1926, N 2, стр. 224—225.

[2] См.: P. Savj-Lopez. Romanticismo antiromantico. Napoli, 1913.

[3] См.: C. Appolino. Цит. соч., стр. 78.

— Я *ilichiastrò*, если угодно, что по-гречески — представитель разных эпох"[1]. Как видим, субстантивированные итальянские прилагательные *romantico* и *classico* здесь понимаются чисто исторически. Они как бы олицетворяют определенную эпоху культуры. Вне этой эпохи могут существовать лишь люди других поколений.

Общеязыковое лексическое противопоставление *классический — романтический* осложнялось многообразием индивидуальных осмыслений каждого из этих двух слов. „Только романтическая поэзия, — писал в 1800 г. Фридрих Шлегель, — может быть зеркалом окружающего мира, отражением эпохи. И все же она способна летать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса"[2]. Здесь свое понимание *романтического*. Если мадам де Сталь, а позднее и Генрих Гейне в книге „Романтическая школа"[3] связывали слово *романтический* с „воскрешением средневековой поэзии", то Шлегель, а за ним и Стендаль соотносят *романтический* с представлением о „зеркале окружающего мира". В уже цитированной брошюре „Расин и Шекспир" Стендаль решительно заявлял: „*Романтизм* — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии привычек и верований народов способны доставлять им наибольшее наслаждение. Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, приносившую наибольшее наслаждение лишь их предкам"[4]. Взгляды будущего автора „Красного и черного" на *романтизм* станет развивать по-своему В. Гюго в знаменитом романтическом манифесте — в предисловии к его же драме „Кромвель" (1827).

Несмотря на столь широкую амплитуду индивидуальных истолкований таких слов, как *романтический, романтизм, классический, классицизм* (подобных отдельных осмыслений было бесконечно много в разных

[1] J. Luchaire. Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830. Paris, 1906, стр. 8.

[2] См. в сб.: «Литературная теория немецкого романтизма». (Документы). Л., 1934, стр. 173.

[3] H. Heine. Die romantische Schule, Werke, Wien, т. III, 1900, стр. 166.

[4] «Литературные манифесты французских реалистов», стр. 30.

странах), все же само противопоставление *романтический—классический* (resp. *романтизм—классицизм*) цементировало семантику каждого из этих слов, образующих оппозиции. В 20—30-е годы XIX столетия подобные противопоставления приобретают общеязыковой характер и тем самым не дают семантике каждой из интересующих нас лексем распасться на сумму разрозненных и хаотичных употреблений. Происходила своеобразная борьба между значением этих слов в языке и речи.

Борьба оказалась ожесточенной и длительной. В известной мере она не завершилась до сих пор. Это объясняется тем, что едва только возникнув, *романтический* и *романтизм* стали развиваться не только как термины, но и как слова с нетерминологическими, „житейскими" значениями. Семантическое раздвоение прилагательного *романтический* произошло с момента его отделения от его же аналогов (*romanisch, romanesque, romanzesco* и пр.). Уже в проанализированном примере из Руссо слово *romantique* выступило в своем „общеэмоциональном" значении. К началу же XIX столетия относятся первые попытки его терминологического осмысления. Они были вызваны „требованиями" европейских литератур, возникновением романтического движения. Так, слова *романтический* и *романтизм* стали терминами и нетерминами, словами с широким кругом многообразных значений. Такова их судьба в различных языках мира.

3 В России слово *романтический*, по-видимому, впервые встречается в 1821 г. в „Вестнике Европы": „Поэзия, которую с недавнего времени начали называть *романтической*"[1]. Едва появившись, прилагательное *романтический* быстро распространяется в ли-

---

[1] В. В. Веселитский. Развитие отвлеченной лексики в русском литературном языке первой трети XIX века. М., 1964, стр. 56; С. Е. Вайнтруб. Из истории русской литературоведческой терминологии. «Наук. зап. Кам'янець-Подільск пед. і-нту», т. VIII. Хмельницкий. 1959, стр. 157—162. В 1821 г. В. А. Жуковскому было 38 лет. В его ранних произведениях еще нет ни слова *романтический*, ни слова *романтизм*. Между тем именно Жуковского Белинский назвал «Коломбом, открывшим для русской литературы Америку *романтизма*» (А. Н. Соколов. От романтизма к реа-

тературе и литературной критике 20-х годов прошлого столетия. Соответствующая семантическая эволюция, которую претерпело это слово в европейских языках, помогла ему обрести оба значения — терминологическое и нетерминологическое — и в русском языке. Здесь *романтический* получает оба значения в течение нескольких лет, тогда как европейским *romantic, romantisch, romantique, romantico* и др. для этого потребовалось два-три десятилетия. Взаимодействие языков и культур разных народов весьма существенно не только для семантики слов, но и для темпов и направлений их развития в разные эпохи.

У Пушкина оба значения *романтический* (терминологическое и нетерминологическое) встречаются уже в произведениях и переписке 20-х годов[1]. Учитывая, однако, что и *романтический* и *романтизм* стали быстро обрастать разными оценочными оттенками, нередко уничижительными (у самого Пушкина и „унылый романтизм", и „романтические розы"), поэт стремится отделить „истинный романтизм" от его разнообразных подделок. В письме к А. А. Бестужеву, сообщая о законченном „Борисе Годунове", Пушкин писал: „Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит истинного *романтизма*"[2]. Такая самохарактеристика одного из лучших творений поэта показывает, что понятие *истинного романтизма* Пушкин соотносил с самым высоким содержанием. Это то, что значительно позднее (и уже не у Пушкина) станет называться *реализмом*[3].

лизму. М., 1957, стр. 25). Романтические идеи не сразу нашли свое выражение в прилагательном *романтический* и в существительном *романтизм*. В 1821 г. у Н. Остолопова (Словарь древней и новой поэзии, ч. 3. СПб., стр. 28—30) фиксируются *«романический, или романтический»*, но в рассуждениях об этих словах автор поясняет лишь значение *романического:* «Поэма Романическая есть стихотворческое повествование о каком-либо происшествии Рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действиях чудесных». Остолопов не отмечает только что зарождавшееся в ту эпоху новое осмысление *романтического.*

[1] «Словарь языка Пушкина», т. 3. М., стр. 1044.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., в 10-ти т., т. X. М., 1949, стр. 192.

[3] Ср. у В. Г. Белинского (Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. 1, 1900, стр. 383): «*Романтизм* — вот первое слово, огласившее Пушкинский период».

„Истинный романтизм" не имеет ничего общего с „вялым и темным" стилем. В „Евгении Онегине" (6, XXIII), оценивая сочинения Ленского, поэт замечает:

„Так он писал темно и вяло
(Что *романтизмом* мы зовем,
Хоть *романтизма* тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)"

„Истинный романтизм" противостоит *классицизму* с его условными правилами — „обузой писателя". В том же „романе в стихах" (7, LV) читаем:

„Довольно. С плеч долой обуза!
Я *классицизму* отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть".

Однако у Пушкина и *романтизм* и особенно *романтический* широко бытуют не только в терминологическом, но и в различных нетерминологических значениях („нечто эмоциональное", „необычное", „приподнятое" и пр.). Отсюда и *романтическая надежда,* и *романтическое лицо,* и даже *романтизм*... „восшедшего на престол Константина 1"[1]. Нетерминологические значения *романтический* и *романтизм,* сталкиваясь с терминологическими значениями этих же слов, несколько подтачивали устои их чисто литературоведческих осмыслений. Вместе с тем все это обусловливало широкую полисемию *романтический* и *романтизм.*

Терминологическое противопоставление *романтический—классический* (resp. *романтизм—классицизм),* сформировавшееся в русском языке 20—30-х годов минувшего столетия, исторически оказалось все же менее прочным, чем соответствующее противопоставление *romantique—classique* во французском языке. Дело в том, что битвы романтиков и классиков продолжались во Франции до 40-х годов XIX в.[2], тогда как в России они прекратились несколько раньше. По мнению Тынянова, „в 1824—1825 годах битвы классиков и романтиков оттеснены на задний план битвами славян, борьбой архаи-

---

[1] «Словарь языка Пушкина», т. 3. М., стр. 1043.

[2] См.: Ch. Bruneau. Petite histoire de la langue française. Paris, т. II, 1958, стр. 45.

стов"[1]. Пушкин сочувствовал поздним „архаистам" в их борьбе против перифрастического стиля, против маньеризма и шел за ними в поисках разговорных интонаций, „нагой простоты" повествования.

Если даже и оспорить указанные Тыняновым хронологические рамки окончания романтических сражений в России, несомненно, что эпоха битв романтиков с классиками в разных странах продолжалась неодинаковое время. Да и сами битвы проходили не всегда ожесточенно и имели различные последствия. И все же во всех случаях сражения романтиков с классиками привели к общему лингвистическому итогу: они способствовали смысловому противопоставлению *романтический—классический* и оформлению терминологического значения (как одного из возможных и важных значений) каждого из этих слов[2].

Но по мере того как в разных странах Европы затухали споры романтиков с классиками, противопоставление слов *романтический — классический* (resp. *романтизм — классицизм*) из актуального и современного стало превращаться в противопоставление по преимуществу историческое. Одновременно начали усиливаться нетерминологические употребления этих же слов. Их терминологические значения возвращались к ним главным образом тогда, когда позднее принялись изучать *романтическое движение* в европейских литературах первой трети XIX столетия[3].

Влияние нетерминологических значений и употреблений *романтический* и *романтизм* на их терминологические значения привело к тому, что и эти последние при-

---

[1] Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 89. Некоторые исследователи считают, что и во Франции споры романтиков с классиками утихают после 1830 г., когда состоялась премьера пьесы В. Гюго «Эрнани», во время которой произошла настоящая схватка между представителями двух направлений (R. Bray. Chronologie du romantisme. Paris, 1932, стр. 230).

[2] О хронологии *романтизма* имеется любопытное косвенное свидетельство И. С. Тургенева в повести «Первая любовь» (гл. 7), действие которой, по словам автора, происходило в 1833 г.: «Майданов декламировал нам отрывки из поэмы своей «Убийцы» (дело происходило в самом разгаре романтизма), которую он намеревался издать в черной обертке, с заглавными буквами кровавого цвета». 1833 год — разгар романтизма, по Тургеневу.

[3] Как понятие определенной эпохи, *романтизм* мог окрашиваться и в розовые и в мрачные краски в зависимости от интер-

обрели двоякое значение: историческое и типологическое.

Уже Гегель, современник многих романтиков, в своих „Лекциях по эстетике", читанных в Берлинском университете в 20-е годы, стремился дать не столько историческую, сколько типологическую характеристику *романтизма* и *романтического*. Типологическое определение этих слов-понятий оказалось у Гегеля гораздо богаче и тоньше по сравнению с определением чисто историческим. С исторической позиции *романтизм* представлялся немецкому философу литературой и искусством нового времени, а *классицизм* — античного мира в том смысле, который за десять лет до Гегеля защищала мадам де Сталь (отождествление *классический — античный*). Но Гегель стремился углубить типологическую характеристику *романтизма* и *романтического*. Соответствующие разделы в „Лекциях по эстетике" так и называются „О романтизме вообще"[1]. Это *вообще* весьма типично для автора „Лекций": все эстетические категории представлялись ему развитием „абсолютного духа". В истолковании „романтизма вообще" Гегель дал широкий анализ отдельных признаков романтизма, как бы независимых от исторической обстановки 20—30-х годов: возвышенность, лиричность, музыкальность, проникновение во внутреннюю жизнь индивидуума и т. д.

Типологическое, или по терминологии некоторых исследователей, широкое, определение *романтизма* и *романтического* давалось не только Гегелем, но и многими другими мыслителями и писателями в первой половине прошлого века[2]. Гегель сделал это лишь ярче и глубже.

Типологическая характеристика интересующих нас слов явилась своеобразным промежуточным звеном между историко-терминологическим значением этих слов и их многочисленными нетерминологическими значениями и употреблениями. От „лиричности вообще", от „возвышенности вообще" было уже совсем недале-

---

претатора. Кому ни памятны знаменитые изречения тургеневского Базарова («Отцы и дети», гл. 7): «Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это всё *романтизм*, чепуха, гниль, художество».

[1] Гегель. Соч., т. XIII. М., 1940, стр. 87—98.

[2] См.: Б. Г. Реизов. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, стр. 5—15.

ко до „эмоциональности вообще“, до „приподнятости вообще” (*романтические мечты, романтизм борьбы* и пр.).

У прилагательного *романтический* и существительного *романтизм* оказалось, таким образом, три типа значений: нетерминологическое, типолого-терминологическое и историко-терминологическое. Второе хотя и выступает как значение терминологическое, однако оно не предполагает никакой хронологической „закрепленности” и в принципе может относиться к литературам разных эпох. Третье же значение опирается на строгую историческую соотнесенность. Это — определенное направление в европейских литературах 20—30-х годов прошлого столетия.

В большинстве европейских языков первое (нетерминологическое) значение *романтический* было немного старше его же второго и третьего терминологических значений. Но позднее именно второе значение стало расширять границы употребления первого. И только третье значение (историко-терминологическое) обособилось и теперь выступает в функции характеристики определенной эпохи в культурной жизни народов.

Итак, прилагательное *романтический* прошло следующие этапы семантического развития:

1) разграничение *романтический* (romantisch, romantique, romantico и др.) и *романический* (romanisch, romanesque, romanzesco и др.). Это происходит в предромантическую и раннеромантическую эпоху на базе еще нетерминологического или смутно терминологического значения самого прилагательного *романтический;*

2) терминирование одного из значений *романтический* в процессе его противопоставления прилагательному *классический.* Это совершается в эпоху расцвета романтизма;

3) формирование типологического значения *романтический* уже вне противопоставления слову *классический.* Это наблюдается в ту же эпоху расцвета романтизма, но расширяется во второй половине века и в наше время;

4) усиление различных нетерминологичных значений и употреблений прилагательного *романтический.* Подобные тенденции, известные уже на первом этапе развития слова, позднее становятся заметнее под воздействи-

ем типологического осмысления *романтический* (роль промежуточного звена в семантическом движении).

Все это и обусловило многоплановость прилагательного *романтический* (как и более позднего существительного *романтизм*) в европейских языках. Будучи диахронно, в тенденции термином, *романтический* типологически и синхронно выступает чаще всего не как термин, а как слово со многими значениями. В современных европейских языках *романтический* в историко-терминологическом значении и *романтический* в „житейском" осмыслении оказываются на грани омонимов. Но омонимы здесь все же не образуются, так как третье возможное осмысление этого прилагательного выступает как значение типологическое (вне исторической закрепленности) и тем самым перебрасывает мост между значением собственно терминологическим (*романтический — классический*) и значением совсем нетерминологическим (*романтические мечты, романтическое лицо* и пр.).

История прилагательного *романтический* обнаруживает роль сознательного фактора в развитии культурно-исторической лексики („книжные слова"). Но как бы ни были разнообразны индивидуальные осмысления подобных „культурных слов" в ту или иную эпоху, над подобными истолкованиями как бы „возвышаются" и „поднимаются" более общие значения, свойственные языку в целом на определенном этапе его функционирования. В предшествующих строках и была сделана попытка показать объективное развитие слов, несмотря на их нередко субъективное восприятие отдельными „носителями языка".

Заключительные замечания

В предшествующих главах были проанализированы лишь некоторые из „ключевых слов", характерных для той или иной исторической эпохи. Была сделана попытка показать жизнь этих слов в определенной лексической системе, в определенных связях и отношениях в разных языках.

Выбор „оппозиционной пары" в лексике всегда более свободен, чем аналогичный выбор в морфологии или фонетике, где он строго детерминирован самим материалом. Но лексика не только подвижна, она и непрямолинейна в процессе своего исторического развития. Поэтому по отношению к лексике формальная непротиворечивость построения никак не может быть признана идеалом теоретического познания. Сама лексика движется путем коллизий, преодолевая их на одних исторических этапах и тут же вступая в ряд других коллизий на последующих этапах развития.

Как было показано, слово *машина* первоначально означало не только „механизм", но и „сооружение", „организм" и даже „тело". Затем европейские языки устраняют эту полисемию, позднее ставшую неудобной. Параллельно с таким процессом в слове *машина* развивается иная, более совершенная, более новая полисемия, основанная на органичном сочетании буквальных и фигуральных значений. С известного времени *машина* начинает именовать не только „механизмы" разного рода, но и то, что „действует подобно механизму", тем самым

открывая перед словом широкую дорогу переносных осмыслений (отсюда „государственная *машина*", „военная *машина*" и т. д.). Преодолев полисемию одного типа, слово приобретает полисемию другого типа. Эта новая полисемия оказывается более „собранной", более органичной, чем полисемия старого типа. В этом и обнаруживается один из признаков прогрессивного развития лексики. Здесь происходит отнюдь не „коловращение слов", а их подлинное развитие, глубоко обусловленное всем ходом формирования мышления и культуры человечества.

Развитие языка нельзя сводить, как это теперь часто делается, к простой экономии его внешних ресурсов. Проблема представляется гораздо более сложной. Язык неразрывно связан с мышлением, а мышление человека исторически становится все более глубоким, одновременно и синтетическим и расчлененным. Все это находит свое выражение и в языке, в особенности в его лексике. Лексика обогащается не только количественно (число слов), но — что особенно важно! — и качественно (соотношение между словами, появление и группировка разных значений в структуре слов и т. д.) [1].

Историю слов трудно и, на наш взгляд, бесперспективно изучать вне истории вещей и понятий, которые обозначаются с помощью этих слов. Разумеется, данная проблема весьма сложна. Свыше ста лет тому назад Владимир Даль на титульном листе своего знаменитого и замечательного Толкового словаря живого великорусского языка писал: „Словарь назван толковым, потому что он не только переводит одно слово другим, но толкует, объясняет подробности значения слов и понятий, им подчиненных". Теперь потребуется уточнить тезис „подчиненность понятий словам". Бесспорной, однако, остается другая часть далевского утверждения: взаимодействие слов и понятий, необходимость постоянной „оглядки" на понятия, которые передаются с помощью слов.

Разумеется, наука нашего времени внесла немало уточнений в положение о постоянном взаимодействии слов и понятий. Знак, например, может иметь значение, но не иметь „референта" (денотата), с которым он обыч-

---

[1] См. об этом подробно в работе: Р. А. Будагов. Проблемы развития языка. М., 1965, стр. 41—72.

но соотносится. Но именно при изучении истории слов в связи с историей вещей и понятий возникает перспектива разобраться в том, когда, в каких условиях, при каких обстоятельствах понятия могут „обгонять" слова (передаваться с помощью других слов, словосочетаний или описательно) и когда слова могут не иметь или терять своих „референтов". В разных главах данной книги была сделана попытка осветить некоторые из затронутых здесь вопросов.

Большинство проанализированных в работе слов относится к словам особой и широкой семантической значимости. Это действительно некоторые из „слов-ключей" разных исторических эпох. К ним можно отнести афоризм А. Блока: „...такие слова светятся как звезды". Вместе с тем очевидна и уязвимость выбора: это все же лишь отдельные „слова-ключи", а не все слова, характерные для определенного исторического периода в жизни европейских народов. Чтобы проделать подобную работу по сбору всех „слов-ключей", потребуются большие усилия многих ученых.

Со времен Ф. Соссюра стало уже общим местом утверждение, что язык — это система отношений, имеющая строго определенные функции. В наше время данное положение, справедливое в самом общем плане, нуждается, однако, в важных и принципиальных уточнениях. Система предполагает взаимодействие элементов, ее образующих, причем в разных „сферах" языка подобные элементы приобретают и известную самостоятельность. Эта относительная самостоятельность элементов очевидна в лексике и еще более очевидна в той ее части, которую обычно относят к „словам-ключам". Именно поэтому такие слова в состоянии „светиться как звезды" не только в поэзии, но и в нашей повседневной речи, независимо от того, сознают или не сознают это говорящие люди.

Система слов, взаимодействуя с системой понятий, тем самым оказывается системой двусторонней. Исследователи лексикологии и семасиологии обязаны считаться с природой самого объекта, подлежащего изучению.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ДВА ЭТЮДА ОБ ОТДЕЛЬНЫХ СЛОВАХ

1. Этическая дилемма Бальзака *(мандарин)*

2. О слове *современник* в „Истории моего современника“ В. Г. Короленко

II. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ „СЛОВАРЯ ИНОЯЗЫЧНЫХ ВЫРАЖЕНИЙ И СЛОВ“

ДВА ЭТЮДА ОБ ОТДЕЛЬНЫХ СЛОВАХ

Этическая дилемма Бальзака *(мандарин)*

В современном русском языке есть два разных слова-омонима: „*мандарин* — цитрусовое дерево... с небольшими плодами, напоминающими апельсины; плод этого дерева" и „*мандарин* — государственный чиновник старого, феодального Китая... лицо привилегированного сословия (название дано португальцами)" [1]. Обратим внимание, как образовались эти омонимы, и начнем анализ со второго слова.

Его этимология до сих пор вызывает споры. Обычно считается, что слово возникло в португальском языке в результате контаминации санскритского *mantrinah* („советник") и португальского *mandar* („приказывать"). В самом португальском слово известно уже с 1514 г., а затем оно стало проникать и во многие другие языки: с 1581 г. встречается во французском, с 1615 — в итальянском и т. д. [2]. Что касается его омонима (*мандарин* — цитрусовое дерево и плод этого дерева), то, во-первых, это слово возникло гораздо позднее и, во-вторых, оно имеется далеко не во всех тех языках, где бытует „*мандарин* — государственный чиновник феодального Китая". Любопытно, что в самом португальском языке, откуда имя существительное стало распространяться, фиксируется только „*мандарин* — государственный чинов-

---

[1] Словарь современного русского литературного языка, т 6. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 590.

[2] См.: J. Corominas. Diccionario crítico et etimológico de la lengua castellana, Bern, 1954, т. III, стр. 220; A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand. Nouveau dictionnaire étymologique. Paris, 1964, стр. 440; C. Battisti, G. Alessio. Dizionario etimologico italiano. Firenze, 1952, т. III, стр. 2342.

ник феодального Китая" (*mandarin*), тогда как *мандарин* — „дерево" и „плод дерева" передается другим словом — *laranja* (ср. исп. *naranja*), собственно „апельсин".

Обычно считается, что *мандарин* как ботанический термин возник позднее и первоначально был связан с *мандарин* в „государственном" значении. При этом выдвигаются ассоциации двух типов. Одни считают, что развитие было определено цветовой преемственностью (плод *мандарин* напоминал золотисто-желтый цвет одежды „мандарина-человека")[1]; другие утверждают, что преемственность здесь была иная: плод, который подавался на стол мандарину — „важному чиновнику", вскоре получил название от названия самого чиновника[2]. Развитие определялось: *особый плод, предназначенный мандарину>мандариновый плод>мандарин.*

Возникшая таким образом полисемия слова *мандарин* оказалась, однако, нежизненной, а поэтому и неустойчивой. Эти ее особенности были определены следующими причинами: слово *мандарин* в „государственном" значении делалось все более специальным и историческим, тогда как слово *мандарин* в ботаническом осмыслении становилось все более распространенным и все менее связывалось с привычками и нравами феодальных мандаринов. В результате только наметившаяся было полисемия слова *мандарин* распалась, образовав омонимы, следовательно, два разных слова. Однако для исторической семасиологии и для истории культуры интересно, что анализируемые омонимы некогда образовывали хотя и временную, но все же бесспорную полисемию.

Но были и чисто языковые мотивы, обусловившие непрочность наметившейся полисемии, причем в разных языках эти мотивы были различными. С одной стороны, слово *мандарин* в его „государственном" значении претендовало на универсальность и проникало во многие языки, а с другой — возможность возникновения ботанического значения в разных языках была представлена неодинаково. В самом португальском, откуда слово

---

[1] См.: A. Prati. Vocabolario etimologico italiano. Torino. 1951, стр. 615.

[2] См.: H. Paul. Deutsches Wörterbuch. Halle (Saale), 1956. стр. 390.

„двинулось" в европейские языки, такой возможности вовсе не оказалось. В других языках условий для формирования будущей омонимии тоже не создавалось, так как ботаническое значение с самого начала выделилось в особое слово с особым окончанием, отличным от окончания слова в его „государственном" аспекте. Следовательно, исконно здесь возникли разные слова, минуя этап полисемии.

Доказательство: испанское существительное *mandarin* в „государственном" значении и *mandarina* в ботаническом значении (чаще *naranja mandarina*). Так же дифференцированы и формы немецкого языка: *Mandarin* и *Mandarina*. Различие в грамматическом роде между каждой парой подобных существительных усиливает эти дифференцирующие тенденции. Но имеются и такие европейские языки, в которых, как и в русском, оба слова сейчас находятся в омонимических отношениях друг к другу. Таковы, например, итальянские *mandarino* в „государственном" значении и *mandarino* в ботаническом значении[1]. В аналогичных оппозициях оказались и английские омонимы *mandarin* и *mandarin*, румынские омонимы *mandarin* и *mandarin* и т. д.

Таким образом, в разных европейских языках сложились т р и т и п а взаимоотношений между словами *мандарин* в „государственном" значении и *мандарин* в ботаническом значении. Одни образования никогда не знали подобной смысловой ситуации. К ним относятся языки, в которых *мандарин* в ботаническом значении вовсе не встречается. Другие языки, напротив, пережили этап временной полисемии, когда в самом слове сформировались значения, лишь в результате временных исторических ассоциаций оказавшиеся связанными. Непрочность и относительность подобных сцеплений привела к двум результатам: в одних языках образовались два слова-омонима, а в других — два слова, никогда не бывшие омонимами, так как *мандарин* в ботаническом значении с самого начала своего возникновения морфологически стал оформляться иначе, чем *мандарин* в „государственном" осмыслении.

Но здесь возникает совсем иной вопрос по сравнению

---

[1] О форме *mandarinismo* см.: B. M i g l i o r i n i. Profili di parole. Firenze, 1968, стр. 134—135.

с предыдущими. Он существен не только для истории анализируемых слов, но и для истории культуры в широком смысле.

Несмотря на то что существительное *mandarin* в „государственном" значении бытует на правах „историзма" почти во всех европейских языках, его судьбы во французском сложились несколько иначе. Здесь *mandarin* не только историческое слово, но и образование, входящее в широко распространенное устойчивое сочетание: *tuer le mandarin* (букв. „убить мандарина"). Это выражение употребляется только иносказательно: если бы можно было одним нажатием кнопки обречь на смерть неизвестного дряхлого *мандарина* в глухом месте старого Китая, обогатиться за его счет и остаться безнаказанным, то кто бы воздержался от подобного поступка?[1] Возникновение выражения обычно приписывается Руссо или Шатобриану, хотя ни у одного из этих писателей его найти не удалось[2]. Дело в том, что в „Гении христианства" Шатобриана (1802) обнаруживаем сходную этическую альтернативу („можно ли или нельзя мысленно убить в Китае никому ненужного старого человека, стать наследником его состояния и остаться безнаказанным"), но самого словосочетания *убить мандарина* у французского писателя нет[3]. Так факт языка *tuer le mandarin* (устойчивое выражение с определенным смыслом) стал отождествляться с фактом более широкого значения — этической дилеммой, еще не имевшей определенной устойчивой языковой формы выражения.

Источником французского *tuer le mandarin* является роман Оноре де Бальзака „Отец Горио" (1834). Между героем этого романа, очень бедным молодым студентом Растиньяком, и его другом, студентом Бьяншоном, происходит такой диалог. Бьяншон спрашивает:

---

[1] См.: Французско-русский фразеологический словарь, под ред. Я. И. Рецкера. М., 1963, стр. 651; «Dictionnaire de l'Académie française», 8 éd. Paris, 1935, т. II, стр. 151; O. Guerlac. Les citations françises, 7 éd. Paris, 1961, стр. 325.

[2] См. об этом заметку P. Ronai в «Revue de littérature comparée» (1930, № 3, стр. 520—523). Но еще в 1959 г. Робер не вполне точно называл Шатобриана автором дилеммы *tuer le mandarin* (P. Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, 1959, т. IV, стр. 408).

[3] F.-R. Chateaubriand. Génie du christianisme. Paris, 1902 (ч. 1, кн. 6, гл. 2).

„— Отчего у тебя такой озабоченный вид?

— Меня одолевают дурные мысли...

— От мыслей можно излечиться.

— Как?

— Надо им поддаться.

— Ты смеешься, сам не зная над чем. Читал ли ты Руссо?

— Читал.

— Помнишь то место, где он спрашивает, как бы читатель поступил, если бы смог разбогатеть, убив в Китае старого *мандарина* одним лишь усилием воли, не выезжая из Парижа?

— Помню.

— Ну и что же?..

— А очень стар твой *мандарин?* Впрочем, молод или стар, в параличе или в добром здоровье, все равно... Черт подери! Сказать по правде — нет"[1].

Растиньяк вновь разъясняет свой вопрос, но снова получает отрицательный ответ. По прошествии некоторого времени, уже в другом месте романа, аналогичный вопрос задает теперь Бьяншон Растиньяку:

„— Итак, мы *убили мандарина?..*

— Нет еще, — ответил Растиньяк, — но он уж издает предсмертные хрипы. Медик принял эти слова за шутку, но они не были шуткой"[2].

Теперь вернемся к соотношению между этической дилеммой *убить мандарина* и способом ее выражения во французском языке. Мы видели, что сама этическая дилемма возникла раньше, чем устойчивое словосочетание *tuer le mandarin.* Первоначально подобная дилемма могла передаваться описательно и только под пером Бальзака. В 1834 г. в его романе „Отец Горио" она приобрела совершенно определенную форму выражения. Все попытки обнаружить словосочетание *tuer le mandarin* до Бальзака окончились неудачей[3]. Поэтому можно утверждать, что именно Бальзак является автором выражения, которое приобрело во французском языке значение, близкое к идиоматическому.

---

[1] H. de Balzac. Le père Goriot. Moscou, Éditions en langues étrangères, 1956, стр. 141.

[2] Там же, стр. 160.

[3] См.: P. Ronai. Цит. соч., стр. 523.

Хотя авторство Бальзака в создании устойчивого словосочетания *tuer le mandarin* не подлежит никакому сомнению, сам писатель нашел нужным приписать его Руссо, направив будущих исследователей по ложному следу. Отослав к Руссо, Бальзак, по-видимому, стремился убедить своих читателей, что сама дилемма, стоящая за выражением *tuer le mandarin,* не могла не интересовать такого писателя, как Руссо. Дилемма оказалась гораздо более многоплановой и сложной, чем само словосочетание *tuer le mandarin.*

Хотя *tuer le mandarin* как устойчивое словосочетание с определенным значением бытует только во французском языке, оно получило резонанс и за его пределами. Этот резонанс мог усиливаться или ослабляться в зависимости от того, вспоминали или забывали самое дилемму, стоящую за анализируемым выражением. Известно, что Раскольников у Достоевского („Преступление и наказание") переживал муки, аналогичные мукам бальзаковского Растиньяка. Раскольников вспоминает великих ученых — Ньютона и Кеплера, считая, что таким людям „все дозволено" для достижения их предначертаний. Но, как тонко заметил еще Д. И. Писарев в своей яркой статье об этом романе Достоевского, „люди, подобные Ньютону и Кеплеру, никогда не пользовались кровопролитием как средством популяризировать свои доктрины"[1].

Известно, что Достоевский высоко ценил романы Бальзака, в частности и в особенности „Отец Горио" и „Утраченные иллюзии". По свидетельству одного из лучших знатоков творчества Достоевского Л. П. Гроссмана, автор „Преступления и наказания" в черновой редакции своей знаменитой „Речи о Пушкине" вспоминал Растиньяка в связи с образом Раскольникова. „В одном романе Бальзака нищий студент в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах разрешить, задает своему товарищу вопрос о праве на убийство бесполезного существа в виде параболы о дряхлом, больном мандарине. Дилемма поставлена с необыкновенной остротой: «Вот ты, нищий, захотел бы сказать — *Умри мандарин,* — чтобы сейчас же получить миллион? В этом

---

[1] Д. И. Писарев Полн. собр. соч., в 6-ти т., изд. Ф. Павленкова, т. 6. СПб., 1897, стр. 319.

вопросе парижского студента уже намечается та нравственная задача, которую пытался разрешить и петербургский нищий студент Раскольников"[1].

Так, казалось бы, чисто французское устойчивое словосочетание *tuer le mandarin* в определенных случаях может выходить за пределы французского языка и подвергаться всевозможным смысловым и формальным трансформациям. Возможность возникновения дилеммы, составляющей содержание выражения *tuer le mandarin* в разных социальных и исторических условиях, у разных народов и в разное время, определила подвижность самого сочетания слов, самой формулы *tuer le mandarin*. Но если во французском анализируемая формула превратилась в устойчивое словосочетание и, следовательно, стало фактом языка, в других языках оно таковым не является. Здесь аналогичное словосочетание возможно лишь как потенциальная литературная реминисценция.

История слова *мандарин*, а затем истории двух слов *мандарин* и *мандарин* и словосочетания *tuer le mandarin* лишний раз доказывают, что современный исследователь лексики обязан уметь не только разграничивать такие понятия, как синхрония и диахрония, стихийное и сознательное, но и понимать многообразные формы постоянного взаимодействия между ними. Тогда факты словаря предстанут и в своих лингвистических, и в своих общекультурных аспектах.

О слове *современник* в „Истории моего современника" В. Г. Короленко

Хорошо известно, что „История моего современника" — самая значительная книга В. Г. Короленко. Над ней он трудился много лет. К ней постоянно возвращался, неоднократно перерабатывал, дополнял, уточнял даты, шлифовал стилистически. Уже после выхода в свет первого тома „История..." была высоко оценена многи-

---

[1] Л. Гроссман. Достоевский. Серия «Жизнь замечательных людей». М., 1962, стр. 349.

ми выдающимися писателями. В 1910 г., сообщая М. М. Коцюбинскому об „Истории моего современника", М. Горький писал: „Взял я превосходную эту книжку в руки и — перечитал ее еще раз. И буду читать часто, — нравится она мне все больше и серьезным своим тоном и этой, мало знакомой современной нашей литературе, солидной какой-то скромностью. Ничего кричащего, а все касается сердца. Голос — тихий, но ласковый и густой, настоящий человечий голос. И на каждой странице чувствуешь умную, человечью улыбку, много думавшей, много пережившей большой души. Хорошо!"[1]

Читателя наших дней тоже поражает и необычайная скромность В. Г. Короленко, и его настоящий „человечий голос". Скромность автора ощущается на протяжении всех четырех томов „Истории моего современника". Казалось бы, книга, посвященная жизни самого писателя, должна была выделить прежде всего авторское *я*. На деле же оказалось иначе: Короленко талантливо рассказал об интересной эпохе, в которую он жил. Его же собственная личность хотя и не затерялась в ней, но предстала на общем широком фоне целой галереи других людей, изображенных ярко и самобытно. В результате в сознании читателя фигура самого писателя часто и теперь отодвигается на задний план.

Чтобы раскрыть „секрет" удивительного искусства Короленко в его „Истории...", потребовалось бы целое исследование. Нужно полагать, что оно когда-нибудь будет написано. В последующих строках хочется обратить внимание лишь на один авторский „прием", который, однако, как скрепа в сложном механизме, играет важную роль во всей особой повествовательной манере Короленко, отмеченной еще Горьким.

Речь пойдет о семантике одного слова, вынесенного в заглавие книги. Как сообщают толковые словари, „*современник* — тот, кто жил или живет в одно время с кем-либо, чем-либо"[2]. В этом единственном значении существительное *современник* широко употребляется. Но

---

[1] М. Горький. Собр. соч., в 30-ти т., т. 29. М., 1955, стр. 136—137.

[2] Словарь современного русского литературного языка, т. 14. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 104. В академическом словаре середины прошлого столетия (т. 4. СПб., 1847, стр. 175) почти то же определение: «*Современник* — живущий с кем-либо в одно время».

в „Истории моего современника" само слово *современник,* вступая в сложные взаимоотношения с другими словами, обрастает тонкими дополнительными нюансами значения, живущими лишь на страницах этой книги Короленко. Сейчас увидим, как подобные нюансы помогают воссоздать атмосферу скромности, столь характерную для всего повествования писателя.

Уже в предисловии к первому тому („От автора") В. Г. Короленко замечает: „Я пишу не историю моего времени, а только историю одной жизни в это время, и мне хочется, чтобы читатель ознакомился предварительно с той призмой, в которой оно отражалось... Детство и юность составляют содержание этой первой части... Эти записки не биография, потому что я не особенно заботился о полноте биографических сведений; не исповедь, потому что я не верю ни в возможность, ни в полезность публичной исповеди; не портрет, потому что трудно рисовать собственный портрет с ручательством за сходство. Всякое отражение отличается от действительности уже тем, что оно отражение... В своей работе я стремился к возможно полной исторической правде... Здесь не будет ничего, что мне не встречалось в действительности, чего я не испытал, не чувствовал, не видел. И все же повторяю: я не пытаюсь дать собственный портрет. Здесь читатель найдет только черты из „истории моего современника", человека, известного мне ближе всех остальных людей моего времени..."[1].

Эти мысли весьма знаменательны. Короленко создает особую книгу о „моем современнике". Но в само понятие „моего современника" как бы включается и личность автора. Это следует из строк: „Здесь не будет ничего, что мне не встречалось в действительности, чего я не испытал, не чувствовал, не видел". Вместе с тем Короленко решительно отказывается не только от жанра автобиографии, но и от жанра биографии („эти записки не биография"). Создать, однако, портрет „моего современника" оказалось невозможным без всего пережитого, продуманного и прочувствованного автором книги, то есть самим Короленко. Так уже на первой странице

---

[1] В. Г. Короленко. История моего современника. М., «Художественная литература», 1965, стр. 5 (в дальнейшем цифры в скобках — сноски на это издание).

„Истории" появляется емкий образ „моего современника". Это и автор книги и не автор, современник той эпохи, в которую жил Короленко.

К образу „моего современника" писатель возвращается в разных местах своей „Истории". Вот как начинается ее третий том: „В предыдущем томе я уже отмечал одну черту моего современника, которая, вероятно, и без моего подчеркивания бросилась в глаза читателю. Черта эта, думаю, была присуща не одному мне, а всему моему поколению: мы создавали предвзятые общие представления, сквозь призму которых рассматривали действительность. У меня, может быть, эта черта сказалась резче, чем у других, вследствие сильно развитого воображения и раннего чтения" (стр. 511).

Здесь то же двоякое понимание самого слова *современник:* это, с одной стороны, *кто-то посторонний* („черта моего современника"), а с другой — *сам автор,* которому свойственны те же черты. Писатель вместе со своим современником — собирательное *мы:* „*мы* создавали предвзятые общие представления..." Предвзятость — отрицательное понятие, поэтому Короленко критикует здесь не только и даже не столько своего современника, сколько самого себя. Вместе с тем это весьма своеобразная предвзятость: в те годы она была бы невозможной без „сильно развитого воображения и раннего чтения". Писатель разделяет со своим *современником* и слабые стороны его мировоззрения, и сильные порывы его воображения. Для Короленко *современник* — это не только собирательное понятие *целого поколения,* но и *он сам,* писатель Короленко.

„Читатель уже, вероятно, заметил из предыдущего, что мой современник был особенно восприимчив к воздействию литературных мотивов и типов. Жизнь маленького городишки, будничная, однообразная, не подходившая под литературные категории, казалась ему чем-то случайным... Зато все имевшее отношение к миру, освещенному литературой, облекалось в его глазах несколько фантастическим и потому заманчивым светом" (стр. 326). Короленко рассказывает здесь и о себе и одновременно не о себе, причем „не о себе" как бы отодвигает на задний план „о себе". Отсюда третье лицо личных местоимений: казалось *ему,* в *его* глазах, то есть в глазах уже хорошо знакомого читателю *моего совре-*

менника. Вместе с тем ясно и другое: писатель осмысляет перипетии своей жизни и своего сознания. Именно он, Короленко, был особенно „восприимчив к воздействию литературных мотивов и типов". Именно ему, писателю, „мир, освещенный литературой", представлялся в фантастическом свете.

Уже значительно позднее, в 1918 году, после Октябрьской революции, Короленко писал в предисловии ко второму тому своей книги: „Первый том я закончил в 1905 году, при первых взрывах русской революции. Теперь, когда она достигла своих поворотных пунктов, я с особенным интересом обращаю взгляд воспоминания на далекий путь прошлого... на котором виднеется фигура «моего современника». Быть может, и читатель захочет взглянуть с некоторым участием на эту уже знакомую фигуру и при этом подумает, сколько было предчувствий у этого поколения, чья сознательная жизнь начиналась среди борьбы с ушедшим наконец строем..." (стр. 273).

И здесь фигура „моего современника"[1] предстает как обобщенный образ. Она прямо отождествляется с целым поколением людей („у этого поколения"). Если обобщенный образ *моего современника* у Короленко уже бегло отмечался исследователями его творчества[2], то до сих пор никто не обращал внимания, насколько семантика самого слова *современник* способствовала созданию подобного образа. Эта семантика в книге Короленко окказиональна. Здесь *современник* понимается не эксклюзивно, как обычно („ тот, кто жил или живет в одно время с кем-либо"), а инклюзивно („и тот, и этот, кто жили и живут одновременно с другими"). *Современник* в „Истории моего современника" — это и *я*, и *ты*, и *он*, и *мы*, это *поколение* передовых людей вместе с автором, вместе с рассказчиком, который думал и боролся в рядах своих же сверстников.

Подчеркнем еще раз: семантика слова *современник* в книге Короленко окказиональна, она бытует лишь на

---

[1] В самой книге Короленко выражение *мой современник* обычно употребляется без кавычек, в приведенных же двух отрывках кавычки возникли в результате сокращения названия: «История моего современника»>«Мой современник».

[2] См., в частности: Г. А. Бялый. В. Г. Короленко. М.—Л., 1949, стр. 287.

страницах „Истории моего современника". Но именно эта стилистическая неповторимость „заглавного слова" усиливает общую стилистическую выразительность всего повествования. „Ничего кричащего, а все касается сердца" (М. Горький).

Нельзя не сожалеть, что изучение индивидуальных особенностей лексики тех или иных больших мастеров русского слова у нас еще только начинается [1].

---

[1] В этом этюде автор отступил от общего принципа всей книги, согласно которому индивидуальные отклонения в осмыслении значений слов относятся не к лексикологии и семасиологии, а к стилистике. Но этот экскурс и не претендует «на выход» за пределы книги В. Г. Короленко.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ „СЛОВАРЯ ИНОЯЗЫЧНЫХ ВЫРАЖЕНИЙ И СЛОВ“[1]

1 Среди множества самых многообразных толковых словарей, созданных для разных языков и в разное время, анализируемый лексикон занимает особое место. Это не просто толковый словарь иностранных слов, а словарь иноязычных выражений и слов, употребляемых в русском языке без перевода. Неспециалисту это может показаться странным. Разве иноязычные слова классифицируются по принципу перевода? В каком смысле следует понимать „без перевода"? Стоит только перелистать словарь, чтобы получить ответы на эти вопросы: истолковываются иноязычные слова и выражения, которые в русских текстах и в русской речи часто употребляются без перевода (например, *honoris causa* или *idée fixe*), но знание которых предполагается известным читателю или слушателю. То, что в двух томах анализируемого словаря 1344 страницы, показывает, какое огромное количество слов, выражений, пословиц, поговорок, афоризмов бытует или может бытовать в русской речи на правах „иноязычных единиц" разного уровня, употребляемых без перевода.

К сожалению, в кратком предисловии авторы словаря не объясняют, на кого рассчитана их работа и какие цели она преследует. Однако знакомство со словарем показывает, что он представляет интерес для самого широкого круга читателей. Имеются в виду не только чита-

---

[1] См.: А. М. Бабкин, В. В. Шендецов. Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода. М.—Л., «Наука», 1966 (кн. 1, стр. 3—712; кн. 2, стр. 713—1344).

тели, недостаточно знакомые с иностранными языками, но и читатели, хорошо подготовленные, желающие уточнить, кто из русских писателей или ученых употреблял то или иное иноязычное выражение и каков источник самого этого выражения. Таким образом, общественная и филологическая ценность анализируемого лексикона велика. Она не подлежит никакому сомнению. Получился полезный и нужный справочник, к которому постоянно будут обращаться читатели.

Но анализ материала словаря вызывает целый ряд вопросов, обсуждение которых существенно для теории современной лексикографии. Обратим внимание на некоторые из подобных вопросов.

Начнем с обзора самого материала и его подачи. В предисловии сообщается, что „словарь составлен на основе специальной картотеки объемом более ста тысяч выборок из научной, публицистической, художественной, мемуарной и эпистолярной литературы в хронологических границах от пушкинской поры до нашего времени... В словаре помещены выражения, слова-термины и ходовые цитаты или их обломки... Степень употребления их неодинакова, но даже и менее употребительные, как правило, в источниках словаря встречаются отнюдь не единично" (стр. 4) [1].

Остается не вполне ясным, насколько выборка была сплошной. Лишь из самого текста словаря постепенно выясняются авторы, датируемые в первую очередь. Но и изучив весь лексикон, читатель не может определить, какие слова и выражения действительно являются т и п о в ы м и и какие из них встречаются в сущности редко, а иногда и в единичных случаях. Между тем проблема частотности здесь весьма существенна для понимания типичности того или иного слова или выражения.

Поясним на примерах. Такие словосочетания, как уже упомянутые *honoris causa* или *idée fixe*, могут быть названы типичными или типовыми хотя бы потому, что они встречаются в текстах разных жанров, в разное время и у разных авторов, но такие, как *adresse* (стр. 36, в письме А. И. Герцена к М. К. Рейхель от 23 июля 1852 г.) или как испанская пословица — en los nidos de

[1] В дальнейшем страницы в скобках — сноски на анализируемый словарь.

antaño no hay pájaros hogaño — „новым птицам на старые гнезда не садиться" (стр. 440, в статье Н. Любимова „Перевод — искусство", опубликованной в 1963 г.), к подобным типовым словам и выражениям, разумеется, не относятся. И это легко доказать. В своей статье о переводе Н. Любимов рассматривает различные приемы переводов иноземных пословиц на русский язык. И в качестве примера привлекает и только что упомянутую испанскую пословицу. Она означает—„к старому возврата больше нет". Но желая сохранить интонацию этой пословицы в устах Дон-Кихота, Н. Любимов передает: „новым птицам на старые гнезда не садиться". Значит ли это, что оригинал испанской пословицы относится к выражениям, употребляющимся в русском языке без перевода? Разумеется, нет. Оригинал этой пословицы живет на страницах талантливой статьи Н. Любимова, но его нельзя отнести к выражениям, вообще употребляющимся в русском языке без перевода.

Сказанное, однако, не означает, что подобные материалы вовсе не следовало включать в словарь. Широкий охват материала — достоинство работы. Но в словаре желательно было бы провести дифференциацию между типовым и случайным, постоянным и временным, между характерными для языка непереводимыми словами и выражениями и особенностями, встречающимися лишь спорадически в речи отдельных людей. Сделать это, конечно, нелегко. Но сделать это целесообразно. Иначе у недостаточно опытного читателя может создаться неверное впечатление, что все 1344 страницы словаря относятся к словам и выражениям, типичность употребления которых без перевода одинаково характерна для русского языка.

Здесь можно провести аналогию с обычными толковыми словарями, в которых широко используются различного рода пометы, и прежде всего такие, как „новое", „устаревшее", „редкое" и т. д. Для анализируемого лексикона особенно существенны пометы: типовое (или типичное) и индивидуальное, фигурирующее лишь в единичных контекстах. Между тем никаких помет подобного рода в словаре нет.

Проблема типового имеет много аспектов. Укажем на некоторые.

Известно, что сложное понятие *несобственно-пря-*

мая речь по-разному обозначается в европейских языках, но наиболее распространенными наименованиями этого понятия являются два: французское *style indirect libre* и немецкое *Erlebte Rede*. В нашем же словаре находим лишь второе (Erlebte Rede, стр. 460) и не находим первого. Но всякий, кто занимался *несобственно-прямой речью,* знает, что в русской филологической науке гораздо более распространено *style indirect libre,* которого нет в словаре, чем *Erlebte Rede*. Кстати, первое название имеется и в цитате из статьи Г. О. Винокура, приводимой на стр. 460, хотя в особую словарную статью *style indirect libre* почему-то не выделяется. Соотношение между *style indirect libre* и *Erlebte Rede* тем самым искажается: более типовое *style indirect libre* не приводится, а более индивидуальное и редкое *Erlebte Rede* в словаре фигурирует[1].

Недоумение вызывают и многочисленные примеры, приводимые в словаре без всяких иллюстраций. К ним относятся разнообразные латинские изречения и поговорки, а также фрагменты из наиболее известных произведений мировой литературы. Вот, например, на стр. 190 приводятся слова Полония из второго акта трагедии Шекспира „Гамлет": *Brevity is the soul of wit* — „краткость — это душа остроумия". На этом ставится точка. Но у кого из русских писателей эти слова приводятся без перевода? Иллюстраций здесь нет никаких, хотя в самом названии словаря говорится о выражениях, употребляющихся без перевода. Создается впечатление, что составители лексикона приводят „красивый афоризм" в подлиннике. Но если просто собирать яркие изречения из мировой литературы, то это означает работать над словарем совсем другого типа по сравнению с тем, название которого обязывает к другому: собирать слова и выражения, практически встречающиеся в русских текстах без переводов. В противном случае можно расписать по карточкам почти весь текст „Гамлета" и включить в словарь. Так же можно поступить и с „Фаустом" Гёте, с „Дон-Кихотом" Сервантеса, с „Кандидом" Вольтера и т. д.

---

[1] История терминов, относящихся к *несобственно-прямой речи,* освещена в кн.: С. Herczeg. Lo stile indiretto libero in italiano. Firenze, 1963.

Между тем примеров таких безадресных выражений в лексиконе много. Вместе с латинскими изречениями (тоже часто безадресными) они насчитываются сотнями. Думается, подобным выражениям и изречениям, как они и ни интересны и ни эффектны сами по себе, не место в словаре, имеющем другое назначение. Вместе с тем во многих случаях остается неясным, почему то или иное выражение, приводимое в словаре, не сопровождается иллюстрацией. Известно, например, что сентенция, приписываемая Наполеону,— *Du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent* (вариант: *me contemplent)*[1] неоднократно иронически комментировалась Львом Толстым, но составители не дают никаких контекстов (стр. 403). В других же элементарных случаях иллюстраций приводится слишком много, хотя сами выражения не вызывают никаких сомнений и их обычные осмысления сравнительно однозначны (*grande dame,* стр. 566—567, *con amore,* стр. 283—284 и т. д.).

Особого рассмотрения заслуживают те слова и выражения, пояснительные переводы которых предлагаются не составителями лексикона, а цитируемыми ими авторами.

Вот несколько примеров. К выражению *à la fourchette* (стр. 50): „Закуска была роскошная... и общество сидело как за ужином, а не ело в стоячку, или, как французы называют, *à la fourchette*" (Н. Г. Чернышевский). Можно ли сказать, что *à la fourchette* здесь не переведено? Этого сказать нельзя, так как выражение пояснено и тем самым своеобразно переведено („есть в стоячку", т. е. на скорую руку, не садясь за стол). „Два часа длилась довольно мучительная дискуссия. Оба знаменитых физика были, что называется *advocati diaboli*— адвокатами дьявола. Они выискивали всякие возражения, задавали очень сложные вопросы" (стр. 39, из журнала „Знамя", 1962, № 12, стр. 153). В таком контексте выражение *advocati diaboli* оказывается достаточно поясненным, а потому в дополнительном переводе и не нуждается.

То же следует сказать и о переводах, обычно приводимых в скобках: к выражению *ancilla philosophiae* —

---

[1] «С вершин этих пирамид сорок веков наблюдают за вами» (вариант — «наблюдают за мной»).

„служанка философии". П. Д. Боборыкин (стр. 83) в свое время писал о некоторых писателях, у которых „критика превратилась в служанку философии (ancilla philosophiae)". Здесь *ancilla philosophiae* лишь поясняет словосочетание *служанка философии.*

Возникает вопрос — возможно ли тексты с иностранными выражениями, в которых даются их пояснения или даже точные переводы, относить к таким строкам, которые употребляются в русском языке „без перевода" (см. название словаря)? Я думаю, что нельзя. Это случаи особого рода. Здесь пишущий или говорящий сам стремится „столкнуть" иноязычное выражение с соответствующим ему русским эквивалентом или для русского выражения подобрать иностранный эквивалент. Такое „столкновение" может преследовать самые разнообразные цели: уточнить мысль, передать оттенок, недостающий родному языку (см. выше *есть в стоячку* у Чернышевского), напомнить о старой античной традиции (не превращать ту или иную науку в простую служанку философии) и т. д. Подобные примеры переступают границы словаря, регистрирующего лишь слова и выражения, употребляемые „без перевода". Если их сохранить в словаре (сами по себе они интересны и показательны), то в особом разделе или с особыми пометами.

Еще сложнее тексты, авторы которых переводят иноязычные выражения с особой, обычно чисто стилистической целью. Кто не помнит строк Пушкина („Евгений Онегин", IV, 4):

„Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки".

Пора меж волка и собаки (фр. *entre chien et loup*) шутливо переводится Пушкиным. Само выражение означает, как известно, *сумерки,* т. е. пору, когда пастух с трудом отличает собаку от волка. Составители словаря приводят примеры, подтверждающие, что фр. *entre chien et loup* нередко встречалось в русских текстах прошлого столетия без перевода (стр. 452). Но, располагая пушкинской строкой *пора меж волка и собаки,* можно ли утверждать, что выражение *entre chien et loup* в русском языке перевода не знает? Разумеется, этого утверждать

нельзя. Еще в большей степени сказанное относится к изречениям вроде *он не в своей тарелке* (*il n'est pas dans son assiette*, стр. 631). Оно давно стало русской идиомой.

Так возникает проблема границ словаря, включающего слова и выражения, которые в родном языке употребляются без перевода.

2 Особого рассмотрения заслуживает толкование приводимых слов и выражений. Составители словаря глухо говорят об этом в предисловии: „В необходимых случаях словарная статья завершается справочной частью... Здесь даются исторические, этимологические, грамматические сведения, указывается источник происхождения выражения или термина" (стр. 4).

Остается неясным — в необходимых случаях. Что это означает? Уж если говорить прямо — любое выражение заслуживает пояснения. Откуда оно возникло? Кто впервые его употребил? Какова сфера его распространения? Эти и подобные им вопросы то и дело возникают при знакомстве с материалом словаря.

Разумеется, данный лексикон не может заменить этимологические и исторические словари. Его назначение значительно скромнее. К тому же на только что поставленные вопросы дать ответы вообще очень трудно. Почти каждое отдельное выражение потребовало бы специальных и глубоких разысканий. Вот, например, *couleur locale* („местный колорит"). Оно имеет десятки осмыслений в литературе, живописи, музыке, стилистике. Кто впервые из русских писателей стал употреблять это выражение и какое значение (в разные эпохи) в него влагалось? Ответ на этот вопрос потребовал бы специальной монографии.

Я далек от мысли упрекнуть авторов в том, чего они и не могли сделать. Здесь можно выразить лишь два пожелания. Первое сводится к возможности расширения толкований отдельных выражений, не вызывающих особых затруднений. Второе относится к способу „подачи" самого толкования и к степени его убедительности. Поясним то и другое на примерах. Начнем со второго.

Alas! poor Yorick! („Увы! бедный Иорик!") (стр. 56). Далее следуют два фрагмента из писем Огарева к Тур-

геневу и Герцену, где это выражение употребляется в подлиннике. Затем отмечается источник: „Цитата из трагедии Шекспира «Гамлет», V, 1 (Гамлет)".

На кого рассчитан подобный комментарий? На человека, прекрасно знающего Шекспира, или на более широкий круг читателей? Если на первого, то комментарий достаточен, если на второго — он непонятен. Кто такой *Иорик* и почему он *бедный?* Дополним комментарий примерно следующими словами: „Иорик — это королевский шут. В конце трагедии (сцена с могильщиками) череп Иорика показывают Гамлету, который предается грустным размышлениям". После этого замечания выражение *Увы! бедный Иорик!* становится понятным не только знатокам Шекспира, но и менее подготовленным читателям. Их не должны забывать составители словаря.

Теперь обратим внимание на слова и выражения, которые никак не комментируются составителями. Между тем их истолкование не сопряжено с особыми трудностями и не требует специальных разысканий. „*Bravi,* мн.; ед. *bravo,* ит. 1. Наемные убийцы (в Италии). 2. Перен. Об отъявленных мошенниках, головорезах" (стр. 189). Затем следуют цитаты, иллюстрирующие оба значения. Без указания на знаменитый роман итальянского писателя А. Мандзони „Обрученные" (1 изд. 1825—1827 гг.), в котором были изображены и осуждены эти *bravi,* читателю остается не вполне ясной популярность подобного наименования за пределами самой Италии. И таких случаев, когда комментарий не предполагает специальных исследований, но все же не дается, в словаре немало.

Указать на источник не всегда, однако, так просто. Здесь на каждом шагу приходится решать нелегкие задачи.

О словосочетании *diable boiteux* („хромой бес") (стр. 369) составители замечают: „Источник выражения — название романа А. Лесажа (1668—1747)". Но так ли это? Известно, что раньше Лесажа аналогичное название дал своей повести испанский писатель Луис Велес де Гевара. Книга Гевары была опубликована в Мадриде в 1641 году („Diablo cojuelo"), а книга Лесажа — лишь в 1707 г. Сам Лесаж признавал свою зависимость от Гевары, хотя слава первого вскоре совершен-

но затмила второго. Источников сразу оказывается два: непосредственный исходит от Лесажа, опосредствованный — от Гевары. Такое распределение и такая последовательность источников определяется не хронологически, а лингвистически: в русских текстах словосочетание обычно фигурирует не по-испански (*diablo cojuelo*), а по-французски (*diable boiteux*).

Аналогичные затруднения возникают и при изучении выражений, не имеющих прямых литературных источников. В первую очередь это относится к более или менее устойчивым словосочетаниям, приобретшим „бродячий характер", т. е. бытующим в разных языках. Что в этих случаях считать исконной формой, первоначальным источником?

На стр. 467 находим выражение *esprit de l'escalier*, буквально „ум лестницы". Так говорят об уме, обладатель которого находчив не вовремя, меткие ответы приходят ему в голову лишь „на лестнице", а не в момент аудиенции. Составители замечают: „Выражение встречается в „Парадоксе об актере" Дидро". Но у Дидро обнаруживается не это словосочетание, а другое (*au bas de l'escalier* — „внизу лестницы")[1]. Оно могло послужить лишь толчком для возникновения ассоциаций между *лестницей* и *задним умом*. Само выражение *esprit de l'escalier* возникает позднее, около 1850 года, и вскоросги калькируется на немецкий язык — *Treppenwitz*[2]. В этом языке оно начинает жить самостоятельно. „Есть целая книга Герстлетта, называющаяся „Остроумие на лестнице" (Der Treppenwitz der Geschichte), специально посвященная таким позднее присочиненным остроумным словам и выходкам, которые на самом деле никогда не происходили, но пришли в голову лишь впоследствии, когда уже человек простился со своим собеседником и, спускаясь по лестнице, придумал, как бы хорошо было сказать еще то-то и то-то"[3].

Как видим, вопрос об источнике и датировке *esprit de l'escalier* сложен. Несомненно лишь одно, что в словарь надо было включить не только *esprit de l'escalier*,

---

[1] См.: P. Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, т. 2. Paris, 1957, стр. 1697.

[2] См.: H. Paul. Deutsches Wörterbuch. Halle, 1956, стр. 625.

[3] Е. В. Тарле. Наполеон. М., 1957, стр. 284.

но и *Treppenwitz*, так как и последнее встречается „без перевода" в русских текстах.

Dichtung und Wahrheit — „Вымысел и действительность" — составители комментируют: „Источник выражения — название автобиографического произведения Гёте, посмертно переделанного издателями в *Wahrheit und Dichtung*" (стр. 370). Это не вполне точно. Гёте сам долго размышлял, что должно быть на первом месте — *вымысел* или *действительность?* К тому же поэт стремился решить и эвфоническую проблему: сочетание *Wahrheit und Dichtung* образовывало два *d* подряд, а сочетание *Dichtung und Wahrheit* допускало *и* в двух слогах, следующих друг за другом[1].

В особом рассмотрении нуждаются случаи так называемых двойных переводов. Вот, например, выражение *á la moujik* — „под мужика (о прическе, волосах)". Все приводимые при этом примеры (стр. 54) показывают, что русские писатели всегда употребляли это словосочетание иронически. Можно ли отнести его к иноязычным выражениям, которые должны фиксироваться в словаре? Хотя словосочетание такого рода построено по французской грамматической модели (*à la...*), само оно иностранным не является. Здесь наблюдается своеобразное столкновение иноземной грамматической модели с русской лексикой, заполняющей подобную модель.

Еще более сомнительными оказываются выражения и сентенции, основанные на двойном переводе, обусловленном случайными обстоятельствами.

На стр. 253 приводится *Chevalier de la triste figure* „Рыцарь Печального образа". Но почему по-французски? Оказывается, в давно забытом и малозначительном романе А. Дружинина „Обрученные", относящемся к середине прошлого столетия, воспроизводится диалог, который шел по-французски. Вот в этом французском диалоге Мери, героиня романа, называет любимого ею человека рыцарем *de la triste figure*. Причем же здесь русский язык? Можно ли считать на основе этой единственной цитаты (напомним, разговор шел по-французски), что в русском языке бытует *Chevalier de la triste figure?* Разумеется, нет. Но вот открываем страницу 420

[1] См.: А. Горнфельд. Как работали Гёте, Шиллер и Гейне. М., 1933, стр. 141.

и находим это же словосочетание в оригинале: *El Caballero de la triste Figura* („Рыцарь Печального образа"). Правда, здесь нет ни одного литературного примера, но зато приводится большой фрагмент из романа Сервантеса в русском переводе, в котором поясняется, почему Санчо Панса прозвал Дон-Кихота *Рыцарем Печального образа.*

Что же из всего этого следует? В русском языке *Рыцарь Печального образа* уже давно настолько прочно ассоциируется с романом Сервантеса и его героем, что по существу не нуждается ни в опоре на оригинальное выражение *(El Caballero de la triste Figura)*, ни тем более на его французскую передачу *(Le Chevalier de la triste figure)*. Во всяком случае в самом словаре нет ни одного примера из текстов с непереведенной на русский язык характеристикой Дон-Кихота. Даже И. С. Тургенев, знаток европейских языков и литератур, в своей знаменитой речи „Гамлет и Дон-Кихот" называл героя Сервантеса по-русски — *Рыцарем Печального образа.* Любопытно, что менее известную характеристику Дон-Кихота — *Алонсо добрый* Тургенев дает и по-русски и по-испански (*Alonso el bueno*). Составители словаря не имели оснований включать в свою книгу то, что документально не подтверждается. Лишь в допушкинскую эпоху, в XVIII столетии, встречается *Chevalier de la triste figure*, так как в те времена знакомство с Сервантесом совершалось по французским переводам его романа[1]. Таким образом, двойные переводы (в принципе возможны и тройные и т. д.) требуют особо внимательного к себе отношения.

Остановимся еще на одном вопросе, имеющем общий характер. Речь идет о том, как „подаются" выражения в приводимых цитатах из разных авторов. Обратим внимание на то, приводятся ли выражения целиком или только в фрагментах, деформируются ли сами выражения в процессе цитации и т. д.

An der schönen, blauen Donau — „на прекрасном голубом Дунае" (стр. 84). Составители напоминают строфу немецкого поэта Карла Бека (1817—1879), послужив-

[1] Первый русский перевод «Дон-Кихота» с испанского относится к 1838 г. Он был сделан К. Масальским. См. об этом в сб.: «Сервантес». Изд-во ЛГУ, 1948, стр. 200—204.

шую названием известного вальса Иог. Штрауса (1825—1899). В единственной иллюстрации из письма Стасюлевича к Арцимовичу от 1887 года находим: „Да дуют Вам попутные ветры an der schönen, aber nicht blauen Donau". Смысл получается совсем другой: *на прекрасном, но не голубом Дунае.* Составители в подобных случаях никак не комментируют и даже не переводят по существу совсем новое выражение. Разумеется, новое сочетание слов (в нашем примере шуточное) возникло на основе старого, указанного в заглавной статье. Но новое не просто продолжает старое, но и деформирует его. Количество подобных деформаций может быть неограниченным.

Подобные деформации отнюдь не всегда безобидны. Они способны вносить те или иные оттенки — нередко очень тонкие — в смысл анализируемого выражения, в его особенности, если речь идет о пословице или какой-нибудь сентенции.

Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabunter — „При согласии и малые дела растут, при несогласии же разрушаются и великие" (стр. 283). Это изречение Саллюстия, впоследствии ставшее пословицей, цитируется Салтыковым-Щедриным в подлиннике („За рубежом"), но вторая его часть дается иначе: *а без конкордии и magnae dilabunter.* Здесь не только часть пословицы приводится по-русски, но и снимается противопоставление *согласия* и *несогласия.* У Щедрина сентенция строится на одном *согласии,* выступающем со знаками плюс и минус (*concordia* и *без конкордии*). Возникает не только деформация пословицы, но и ее своеобразное переосмысление.

Ко второму изданию словаря, которое несомненно понадобится, необходимо приложить список всех текстов, которые цитируются, с точным указанием всех библиографических данных [1].

Обозревая словарь в целом, нельзя не оценить большого труда, вложенного в него его составителями. Они создали нужную и ценную книгу. Словарь дает возможность проследить, какие слова, выражения, поговорки и

[1] Как это сделано, например, в кн.: Н. О. Овруцкий. Крылатые латинские выражения в литературе. М., «Просвещение», 1969.

пословицы просачивались из разных источников в наш родной язык. Имеются в виду слова и выражения, которые сохраняли и частично до сих пор сохраняют свой иноземный „костюм" в системе русского языка. Правда, они не все и не всегда бытуют в самом языке. Часто они сохраняются лишь в речи отдельных людей. Как мы видели, разграничение *типовых* и *нетиповых* иноязычных слов и выражений здесь необходимо. Но и при менее расчлененном подходе картина получается очень интересной.

Как это ни парадоксально с первого взгляда, чужеземные заимствования не только не мешали русскому языку развиваться и совершенствоваться, но, напротив того, способствовали этому процессу и ускоряли его. „Чужое" лишь выделяло и ярче освещало „свое". Любопытно, что такие писатели прошлого столетия, как Пушкин, Тургенев, Лев Толстой, которые широко пользовались непереводимыми иноязычными словами и выражениями, вместе с тем больше всего сделали для *развития национальных традиций и национального богатства русского языка.*

Словарь интересен не только для начинающих филологов, не только для тех, кто лишь приступает к изучению русской литературы и русского языка XIX—XX веков, но и для специалистов, в руки которых он дает важный и нужный материал для осмысления культурных и лингвистических взаимоотношений между разными народами и разными языками.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РУБЕН АЛЕКСАНДРОВИЧ БУДАГОВ

История слов в истории общества

Редактор Г. В. КАРПЮК

Обложка художника Б. Л. НИКОЛАЕВА

Художественный редактор Н. А. ВОЛОДИНА

Технический редактор Т. А. СЕМЕЙКИНА

Корректор Н. Н. ПЕТРОВСКАЯ

Сдано в набор 14/VII 1970 г. Подписано к печати 17/IV 1971 г. $84 \times 108^{1}/_{32}$. Типогр. № 2. Печ. л. 8,5. Усл. л. 14,28. Уч.-изд. л. 14,61. Тираж 40 тыс. экз. (Пл. 1971 г. № 9.) А 09030

Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

ПО «Полиграфист» Управления по печати Мосгорисполкома. Москва, ул. Макаренко, 5/16. Заказ 765.

Цена без переплета 41 к., переплет 10 к.

Отпечатано в 11-й типографии Главполиграфпрома, зак. 646